



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES**

CENTRO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HISTORIA

TESIS

HISTORIA DEL TEATRO EN AGUASCALIENTES DURANTE LA SEGUNDA
MITAD DEL SIGLO XX:
RUPTURAS, SOCIEDAD Y CULTURA

PRESENTA

Carlos Adrián Padilla Paredes

PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTOR EN ESTUDIOS SOCIOCULTURALES

TUTORA

Dra. Yolanda Padilla Rangel

INTEGRANTES DEL COMITÉ TUTORAL

Dr. Benjamín Macedonio Valdivia Magdaleno
Dr. Víctor Manuel González Esparza

Aguascalientes, Ags., 20 de mayo de 2019

ASUNTO: VOTO APROBATORIO

Mtra. María Zapopan Tejeda Caldera
Decana del Centro de Ciencias Sociales y Humanidades

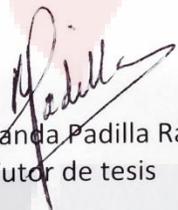
PRESENTE

Por medio del presente como Tutor designado del estudiante **CARLOS ADRIÁN PADILLA PAREDES** con ID 35205 quien realizó la tesis titulada: **HISTORIA DEL TEATRO EN AGUASCALIENTES DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX. RUPTURAS, SOCIEDAD Y CULTURA**, y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia, me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que él pueda proceder a imprimirla, y así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE
"Se Lumen Proferre"

Aguascalientes, Ags., a 20 de mayo de 2019.



Dra. Yolanda Padilla Rangel
Tutor de tesis



Dr. Benjamín Macedonio Valdivia Magdaleno
Integrante del Comité Tutorial



Dr. Víctor Manuel González Esparza
Integrante del Comité Tutorial

c.c.p.- Interesado
c.c.p.- Secretaría Técnica del Programa de Posgrado

20 Código: DI-040200-55
Revisión: 00
Emisión: 29/08/16



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

CENTRO DE CIENCIAS SOCIALES
Y HUMANIDADES

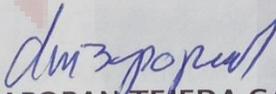
Asunto: Conclusión de Tesis
DEC. CCS Y H OF. N° 303

**DRA. EN ADMÓN. MARÍA DEL CARMEN MARTÍNEZ SERNA
DIRECTORA GENERAL DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO
P R E S E N T E.**

Por este conducto le informo que el documento final de Tesis/Trabajo Práctico Titulado: **“HISTORIA DEL TEATRO EN AGUASCALIENTES DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX. RUPTURAS, SOCIEDAD Y CULTURA”**, presentado por el sustentante **CARLOS ADRIÁN PADILLA PAREDES** con ID. 35205, egresado del **DOCTORADO EN ESTUDIOS SOCIOCULTURALES**, cumple las normas y lineamientos establecidos institucionalmente para presentar el examen de grado.

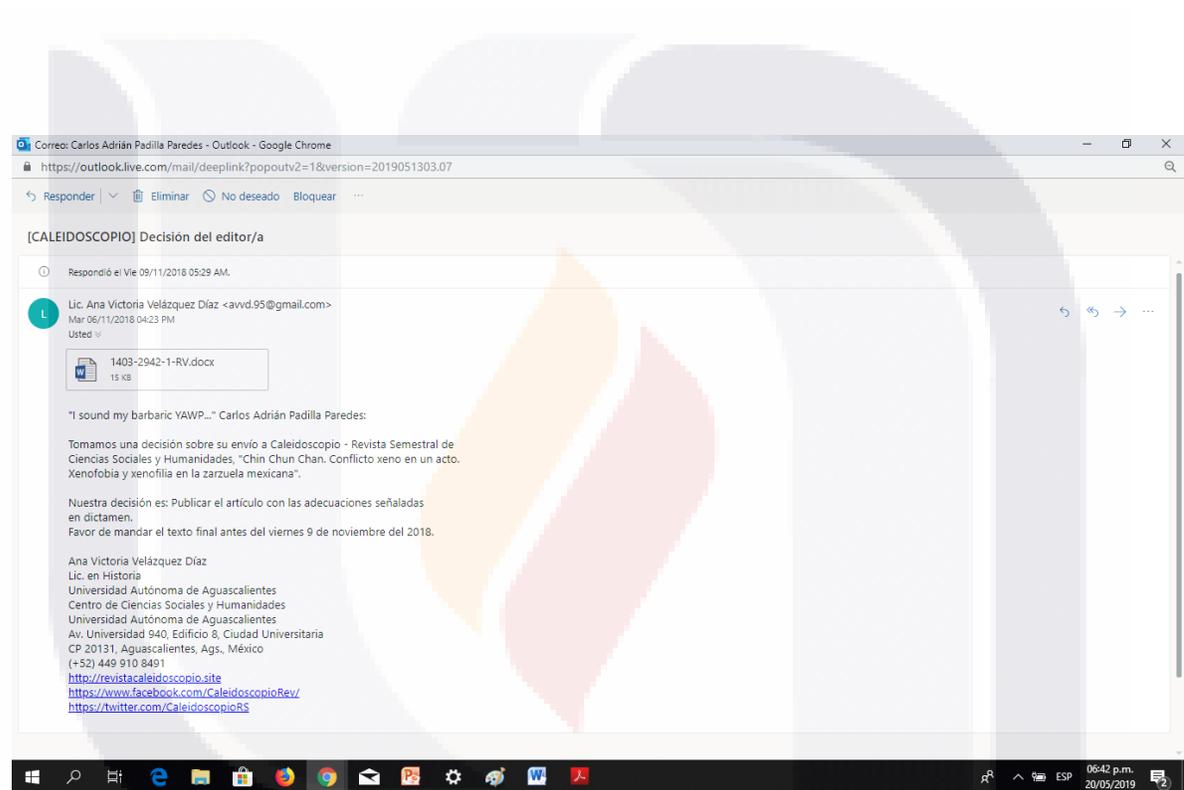
Sin más por el momento, aprovecho la oportunidad para enviarle un cordial saludo.

A T E N T A M E N T E
“SE LUMEN PROFERRE”
Aguascalientes, Ags., 24 de Mayo del 2019


MTRA. MARÍA ZAPOPAN TEJEDA CALDERA
DECANA

c.c.p. Secretario de Investigación y Posgrado del CCS y H.
c.c.p. Dr. Salvador de León Vázquez. Secretario Técnico del Posgrado
c.c.p. Mtra. Imelda Jiménez García. Jefa del Depto. De Control Escolar
c.c.p. Mtro. Carlos Adrián Padilla Paredes. Egresado del Doctorado en Estudios Socioculturales
c.c.p. Archivo

Documento de aceptación (correo electrónico) del Artículo “Chin Chun Chan. Conflicto xeno en un acto. Xenofobia y xenofilia en la zarzuela mexicana” para *Caleidoscopio*, Revista semestral de Ciencias Sociales y Humanidades. Universidad Autónoma de Aguascalientes.



AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Universidad Autónoma de Aguascalientes, al Departamento de Historia y a la Coordinación del Doctorado en Estudios Socioculturales del Centro de Ciencias Sociales y Humanidades. Esta tesis se realizó con el respaldo del Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC), y el apoyo del programa de becas para el posgrado del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT).

Agradezco al Dr. Matthew Butler, del *Department of History* de *The University of Texas at Austin*, en Austin, Texas, EEUU, por fungir como investigador receptor de la estancia de investigación documental que realicé en el *LLILAS Benson Latin American Studies and Collections* en el verano de 2017.

Agradezco al Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, a los archivos históricos del Instituto Cultural de Aguascalientes, de la UAA y del Estado de Aguascalientes; al Archivo General Municipal y al Archivo del Teatro Morelos. Agradezco a José Claro Padilla, Jorge Galván, Jorge García Navarro, José Guadalupe Domínguez, Rogelio Guerra, Víctor Meza y a Zenaido Muñoz por permitirme el acceso a sus archivos particulares.

Agradezco al Dr. Alfonso Pérez Romo, Cecilia Campos, Diana Pamela Marisol Padilla Paredes, Enrique Rodríguez Varela, Javier Plascencia Chávez, Jesús Velasco, Jorge Heliodoro García Navarro, Jorge Galván, José Claro Padilla Beltrán, José Concepción Macías Candelas, José Guadalupe Domínguez, José Luis García Rubalcava, Mariana Torres, Víctor Meza, Pamela Gallegos, Rogelio Guerra, Vianney Vega, Zenaido Muñoz, por su tiempo y disposición para entrevistarlos.

Agradezco a Yolanda Padilla Rangel, Víctor Manuel González Esparza, Benjamín Valdivia, Rodrigo de la O Torres y Silvia Bénard Calva por las enseñanzas, conocimientos, tutorías, conocimientos, lecturas, disposición y consejo.

DEDICATORIAS

A mis padres, mis maestros de vida

A mis hermanas y mi sobrino Ethan, mis compañeros de vida

A mis abuelos

A mis alumnos, mis iguales, quienes me siguen formando como profesor

A mis amigos Samuel, Érika y Julissa

A la Doctora Graciela Estrada Vargas, quien me inició en el oficio del investigador

A la Doctora Yolanda Padilla Rangel, quien me enseñó a amar la investigación

A las maestras Guadalupe Montoya Soto y María Marcucci, quienes creyeron en mí cuando no tenía experiencia docente. La primera, como profesor universitario; la segunda, como profesor de teatro.

A la comunidad teatral agascalentense

A los interesados en la investigación de la historia cultural, historia de la educación y la historia del teatro. El teatro local sigue ávido por ser investigado

A todo estudiante al que se le haya dicho “eso no se puede hacer”

Al arte, la literatura, los estudios socioculturales, la historia, la filosofía y el teatro: ese poliedro heurístico sin el cual yo no sería

ÍNDICE GENERAL

Índice de cuadros.....	4
Índice de figuras.....	5
Resumen.....	6
Abstract.....	7
Introducción.....	8
Teoría, metodología, conceptos.....	30
Capítulo I. Antecedentes del Teatro en Aguascalientes durante la primera mitad del siglo XX.....	62
1.1. <i>Chin Chun Chan.</i> Conflicto chino en un acto, de José F. Elizondo (1904).....	66
1.2. Teatro Amateur.....	107
1.2.1. Teatro anarquista – socialista. El Grupo Cultura Racional en busca del obrero librepensador por medio del teatro (1923).....	114
1.2.2. Elías Rivera y El Conjunto Artístico de Drama y Comedia “Hamlet” (1933–actualidad).....	121
1.3. Antonio Leal y Romero: la Academia de Bellas Artes (ABA) y el Instituto Aguascalentense de las Bellas Artes (IABA). Un antecedente del teatro institucional (1950–1969).....	133

Capítulo II. Teatro Institucional.

Casa de la Cultura /

Instituto Cultural de Aguascalientes..... 169

2.1. Jorge Galván y el grupo Los Teatristas de Aguascalientes.

La renovación desde el teatro clásico y

universal (1969–1985)..... 172

2.2. Jesús Velasco y el grupo La Columna de Aguascalientes.

El teatro cómico y farsico comercial (1985–actualidad)..... 199

Capítulo III. Teatro Independiente..... 227

3.1. Rogelio Guerra y el Conjunto Ricardo Flores Magón.

Teatro callejero de denuncia,

anarquía y lucha social (1983 – 1989)..... 231

3.2. José Claro Padilla Beltrán y Formación Actoral *Al trote*.

La apuesta por el profesional independiente

(1984 – actualidad)..... 247

3.3. José Guadalupe Domínguez. Un Tranvía y

un Kiosko familiar infantil con máquina de Albatros

(1987 – actualidad)..... 278

3.4. José Concepción Macías Candelas.

El Sho(w)n autodidacta aparte (1987 – actualidad)..... 309

3.5. Un primer acercamiento al teatro feminista en Aguascalientes:

Ce-Ollin y Las hijas de doña Chayo (1994)..... 328

Capítulo IV. Profesionalización del teatro en Aguascalientes.

El papel de la academia: Del técnico en actuación a la licenciatura.....	344
4.1. El Programa Nacional de Teatro Escolar (PNTE) como antecedente de la profesionalización (1996 – 1997).....	350
4.2. Centro Cultural “Los Arquitos” y la Carrera de Técnico Superior en Actuación (1994). Antecedente pionero de la profesionalización del teatro en Aguascalientes.....	368
4.2.1. Técnico Superior Universitario en Actuación (2005–2008).....	395
4.2.2. Universidad de las Artes y Licenciatura en Teatro (2009–actualidad).....	396
4.3. Universidad La Concordia. La primera licenciatura relacionada con el teatro: Artes Escénicas y audiovisuales (2004–2018).....	414
4.4. Universidad Autónoma de Aguascalientes y la Licenciatura en Artes Escénicas: Actuación (2010–actualidad).....	432
4.4.1. Antecedentes. El ‘artefacto’ teatral tiene arquitecto: el primer grupo teatral universitario.....	433
4.4.2. El <i>kibbitzer</i> toma partido escénico. La pedagogía del profe-actor.....	440
Conclusiones.....	512
Referencias.....:	530
Anexos.....	548

ÍNDICE DE CUADROS

Cuadro 1. Síntesis de las etapas del teatro en Aguascalientes durante la segunda mitad del siglo XX..... 51

Cuadro 2. Asignaturas del Plan de estudios de la Carrera de Técnico Superior en Actuación, Plan 1994 – 1995..... 380

Cuadro 3. Asignaturas del Plan de estudios de la Carrera de Técnico Superior Universitario en Actuación, Plan 2005–2008..... 395

Cuadro 4. Comparativos entre el programa de Técnico Superior en Actuación TSA (1994–2007); Técnico Superior Universitario en Actuación TSUA (2005 – 2008) del Centro Cultural “Los Arquitos” (Instituto Cultural de Aguascalientes); y Licenciatura en Teatro de “Los Arquitos” – Universidad de las Artes LT (2009 – en curso)..... 401

Cuadro 5. Comparativo de las materias de los planes de estudio 2004 – 2011 y 2012 – 2018 de la Licenciatura en Artes Escénicas y Audiovisuales de la Universidad La Concordia..... 419

Cuadro 6. Herramientas metodológicas para la enseñanza del análisis dramático por semestres..... 507

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Diagrama temático de correspondencias
entre tema, subtemas y motivos..... 502



RESUMEN

El objetivo de esta tesis fue analizar y comprender los periodos del teatro en Aguascalientes durante la segunda mitad del siglo XX así como las rupturas, continuidades y/o contradicciones históricas en su enseñanza. Identificamos el problema del desconocimiento sobre cómo se ha enseñado y practicado el teatro en Aguascalientes, sus etapas y las razones de sus cambios.

Fue necesario realizar una investigación científica que nos permitiera conocer las fases y características a fin de comprender el cambio histórico en su práctica y su enseñanza. Las etapas que hemos reconstruido son: teatro amateur, institucional, independiente, y la profesionalización.

Para recrear los periodos históricos de la enseñanza y práctica del teatro en Aguascalientes durante la segunda mitad del siglo XX, empleamos las herramientas metodológicas siguientes: investigación en colecciones documentales (archivos públicos y privados); entrevistas etnográficas cualitativas de Valles; autoetnografía de Ellis y Richardson; imaginación sociológica de C.W. Mills en sinergia con el concepto *kibbitzer* de Eric Hobsbawm; Historia del tiempo presente, de Arostegui y Basagotti; Método de las Generaciones según Ortega y Gasset, Julián Marías y Luis González; y finalmente Cartografía teatral como enfoque epistemológico del papel de esta tesis como una pieza más del rompecabezas del teatro mexicano.

ABSTRACT

The objective of this thesis was to analyze and understand the periods of theater in Aguascalientes during the second half of the twentieth century, as well as ruptures, continuities and/or historical contradictions in its teaching. We identify the problem of unawareness about how theater has been taught and practiced in Aguascalientes, its stages and the reasons for its changes.

It was necessary to do a scientific research to know such phases and characteristics for understanding historical changes in its practice and teaching. The phases are: amateur theater, institutional, independent and professionalization.

In order to reconstruct historical periods of practice and education of theater in Aguascalientes during second half of twentieth century, the following methodological tools were used: researching documentary collections (public and private archives); ethnographic qualitative interviews according to Valles; Richardson's and Ellis' autoethnography; Sociological imagination according to the postulates of C. W. Mills in synergy with Eric Hobsbawm's *kibbitzer* concept; study of Present Time History agreeing to Arostegui and Bassagotti; scientific study of generations in the Historical method of Ortega y Gasset, Julián Marías and Luis González; and finally the theatrical cartography as an epistemological approach of role of this thesis as a mexican theater puzzle piece.

INTRODUCCIÓN

El teatro es un crisol de civilizaciones

Víctor Hugo

Para mí la Historia es la suma de todas las historias posibles:

una colección de oficios y de puntos de vista de ayer,

de hoy y de mañana.

F. Braudel

¿Qué se ha hecho al respecto de la investigación del drama? ¿Qué se ha hecho al respecto de la investigación teatral? Ya en mi tesis de maestría elaboré unos “Antecedentes del teatro de Aguascalientes como objeto de estudio”¹ donde revisé las pocas investigaciones en las que se ha observado el teatro. Allí destacué que Aguascalientes no es un estado con una fuerte actividad de investigación académica del teatro, ya sea que hablemos de su historia, enseñanza, dramaturgia, dirección, técnicas de actuación, del cuerpo, o demás rubros teatrales.

A nivel nacional podemos voltear a las investigaciones por volúmenes sobre el teatro mexicano de los siglos XIX y XX, de Antonio Magaña Esquivel². O a los trabajos de Manuel Mañón³, Luis Reyes de la Maza⁴, Alejandro Ortiz Bullé-Goyri⁵;

¹ Padilla Paredes, Carlos Adrián, “Los valores tradicionales en tres obras dramáticas de Aguascalientes de la primera mitad del siglo XX: *Con las alas rotas* (1925), *¡Ya viene Gorgonio Esparza!* (1941) y *Un alfiler en los ojos* (1950)”, Tesis para obtener el grado de Maestro en Arte. Universidad Autónoma de Aguascalientes. Aguascalientes, México, 2015. p. p. 12–20.

² Cfr. Magaña Esquivel, Antonio, *Teatro mexicano del siglo XX*, Tomo 2, Fondo de Cultura Económica, México, 1956; Tomo 4, FCE, México, 1970; *Teatro Mexicano del Siglo XIX*, Tomo I, FCE, México, 1972; *Teatro Mexicano del siglo XX*, Tomo 5, FCE, México, 1979; *Imagen y realidad del teatro en México (1953–1960)*, CONACULTA/Escenología, México, 2000.

³ Cfr. Mañón, Manuel, *Historia del Viejo Gran Teatro Nacional de México (1841–1901)*, CONACULTA/INBA, México, 2009; *Historia del Teatro Principal de México (1753–1931)*, CONACULTA/INBA, México, 2009.

los aportes de Enrique Ruelas, Armando Partida Tayzan y de Maya Ramos Smith, por mencionar algunos. En el lado editorial, Escenología A.C., de la mano de Edgar Ceballos, desde 1986 provee material diverso, no solo de teatro, sino de danza, ópera, música y en general, de lo relacionado con el quehacer escénico. En cuanto a teatro, los diversos títulos atienden aspectos teórico prácticos; por ejemplo sobre la dirección, *El proceso de dirección escénica* de Constantin Stanislavski; en cuanto la actuación, *El actor sobre la escena* de Vsevolod Meyerhold; el arte escénico, *Creadores del teatro moderno* de Galina Talmacheva; sobre la dramaturgia como *La composición dramática* de Virgilio Ariel Rivera. Hay diversa producción dramaturgica, de autores como Hugo Argüelles, Víctor Hugo Rascón Banda, Antonio González Caballero, Héctor Mendoza, Emilio Carballido, Sabina Berman, Maruxa Villalta, Tomás Urtusástegui, Humberto robles, entre muchos otros. Por otro lado, las revistas de investigación teatral a lo largo de los últimos años como las

⁴ Cfr. Reyes de la Maza, Luis, *Virginia Fábregas: actriz, pilar del teatro en México*. Grupo Azabache, México, 2009; *Circo, Maroma y Teatro, 1810-1910*, UNAM, México, 1985; *El Teatro en México en la Época de Santa Anna, 1851-1857*, UNAM, México, 1979; *El Teatro en México en la Época de Santa Anna, 1840-1850*, UNAM, México, 1972; *Cien Años de Teatro en México*, Ediciones Mexicanas, Enciclopedia Mexicana de Arte, México, 1950; *El Teatro en México durante la Independencia*, UNAM, México, 1969; *El Teatro en México durante el Porfirismo, 1900-1910*, UNAM, México, 1968; *El Teatro en México durante el Porfirismo, 1888-1899*, UNAM, México, 1965; *El Teatro en México durante el Porfirismo, 1880-1887*, UNAM, México, 1964; *El Teatro en México con Lerdo y Díaz (1873-1879)*, UNAM, México, 1963; *El Teatro en México en la Época de Juárez*, UNAM, México, 1961; *El Teatro en México durante el Segundo Imperio*, UNAM, México, 1959; *El Teatro en México entre la Reforma y el Imperio*, UNAM, México, 1958; y *El Teatro en 1857 y sus Antecedentes*, UNAM, México, 1956.

⁵ Cfr. Ortiz Bullé-Goyri, Alejandro, *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*, Universidad Autónoma del Estado de México UAEM, México, 2000; *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario 1920-1940*, Universidad de Alicante, España, 2007; *Cuatro obras de revista política para el Teatro de Ahora (1932): el periquillo sarniento, corrido de la revolución, el pájaro carpintero, romance de la conquista de Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2008; *Teatro y vida novohispana en siete ensayos*, Universidad autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, México, 2011; además de diversos artículos como “El caso de Rodolfo Usigli y sus comedias impolíticas”, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2014; “Presencia del drama clásico en la dramaturgia usigliana”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2014, disponibles en: <http://www.cervantesvirtual.com/obras/autor/ortiz-bulle-goyri-alejandro-15248>

desaparecidas *Tramoya* de la Universidad Veracruzana, *Repertorio* de la Universidad de Querétaro y en la actualidad *Teatro* del Centro Mexicano de Teatro de la ITI UNESCO y *PasodeGato* por parte de Jaime Chabaud se han abocado a investigar, documentar y difundir el teatro de manera caleidoscópica ya con ensayos, entrevistas, críticas, ya con análisis de puestas en escena, *dossiers* diversos, apuntes para la música, la iluminación o la escenografía, textos de dramaturgos, directores nacionales y extranjeros reconocidos, y otros aspectos y problemáticas de las teatralidades y secciones sobre el teatro en los estados; todo ello principalmente de cuanto ocurre en mayor medida en las grandes orbes escénicas del mundo y de México.

Pero, ¿dónde está la investigación teatral sobre el origen, la historia, los actores, directores, tramoya, iluminadores, escenógrafos, puestas en escena y cantidad de representaciones, las poéticas, técnicas de actuación, dirección, el comportamiento de los públicos, los significados e impacto de los montajes, la difusión, dinamismo y, prácticamente todo lo relacionado con el teatro de nuestro estado?

Si queremos conocer, entender, valorar el teatro aguascalentense, su composición, comportamiento, elucubrar las vías que podrían permitir generar nuevos públicos, tomar las mejores decisiones en cuanto a propuestas escénicas, habría que emprender una mirada seria, formal, que investigue y describa lo que se hace y lo ya hecho; conocer los senderos que este arte ha seguido, los diversos afluentes que ha tomado en las diversas épocas, ver si hay cambios, y los haya o no, comprender las razones e implicaciones –y la naturaleza de éstas– que han impulsado a dichos comportamientos a permanecer o a cambiar. Habría que investigar y documentar.

Se torna necesario emprender una investigación de historia sobre el teatro mediante un proceso riguroso, basada en principios certeros y demostrables con la finalidad de la adquisición, organización y exposición del teatro de nuestro estado. Investigar y reconstruir todo es una tarea titánica. Habría que empezar por algún punto, y preguntarse, ¿por dónde, bajo qué razones y con qué finalidad? Describir lo que es el teatro es una tarea ardua y vasta. El conocimiento de la historia del teatro contribuye a la comprensión de nosotros mismos como ciudadanos, como integrantes de una sociedad, como integrantes de la comunidad teatral de una localidad. Al respecto del papel social del teatro, Vsévolod Meyerhold dice:

El teatro puede desempeñar un inmenso papel en la transformación de todo cuanto existe, a la vez que puede dar libre curso a protestas contra la arbitrariedad y contra lo que indigna por igual a todo el mundo. También el teatro impone a todos un mismo dolor o un mismo entusiasmo y no está muy lejano el día en que sus paredes defiendan a los que se esfuerzan por gobernar en nombre de la libertad de todos⁶.

Meyerhold escribe estas líneas en un momento de gran agitación social y política en Rusia, donde habría que pensar en bolcheviques, Stalin, Lenin, Marx. Cada país, cada región, cada sociedad tiene sus propios contextos e identidades características. El teatro ha desempeñado un papel importante en las transformaciones de diversas épocas y sociedades, en múltiples movimientos o corrientes. El teatro siempre influye en la consolidación (tradicción) y la transformación de la cultura. Realizar la reconstrucción de la historia del teatro en

⁶ Meyerhold, Vsévolod, *El actor sobre la escena. Diccionario de práctica teatral*, Editado por Gaceta y Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1986, p. 284.

Aguascalientes requiere tener conciencia acerca de los contextos en los cuales se generan sus etapas porque existe un diálogo directo entre la actividad cultural y artística, en este caso del teatro, con los contextos de ida y vuelta.

José Concepción Macías Candelas, figura del teatro aguascalentense y del cine a nivel nacional e internacional, refiere sobre las reuniones en las que se ha buscado la reflexión sobre el teatro local que:

Me da mucha tristeza que convocan a una reunión de análisis teatral y resulta que la mayoría tiene que ver con el recuerdo de cómo se hacía el teatro de antes. Es un asunto muy romántico. Que si María Conesa, que cuando lo hacían con el maestro Galván, [quien] nos aportó la cultura teatral del estado, pero el aquí y ahora pocas veces se toca [...] ¿Cuáles son las técnicas que estamos trabajando? ¿Cuáles son las metodologías? ¿Hacia dónde va el rumbo de la formación de directores en Aguascalientes? ¿Qué pasa con la ausencia de los creativos en términos de la realización, digamos los escenógrafos, los diseñadores sonoros, los diseñadores de vestuario, los traspuntes que debe tener cada teatro? ¿Cuántos técnicos tenemos para los teatros de Aguascalientes?⁷

Los “asuntos muy románticos” sobre los cuales habla el maestro Macías Candelas han permanecido en la oralidad: llevarlos a la escritura por medio de investigación podría generar conocimiento. En mi tesis de maestría busqué dar un

⁷ Camacho Sandoval, Salvador, *Antenas Vivas. Conversaciones con artistas de Aguascalientes*, en la Conversación con José Concepción Macías Candelas “Los teatreros somos muy apasionados”. Editado por la Universidad Autónoma de Aguascalientes, el Consejo de Ciencia y Tecnología del Estado de Aguascalientes y el Instituto Cultural de Aguascalientes. Aguascalientes, 2009, p. 133.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

primer resultado al respecto a partir de la naturaleza literaria del teatro. Bajo el título de “Los valores tradicionales en tres obras dramáticas de Aguascalientes de la primera mitad del siglo XX: *Con las alas rotas* (1925), *¡Ya viene Gorgonio Esparza!* (1941) y *Un alfiler en los ojos* (1950)”, buscamos valorar literaria–tematológicamente las tres obras, en cuanto a su estructura, composición dramática y sus funciones sociales como literatura.

Las conclusiones de la tesis de maestría permitieron ver la existencia de un cambio, una migración de los valores tradicionales a la apertura de nuevos temas y problemas dramáticos, una ruptura de dichos valores y la inclusión de la modernidad, en un periodo de 25 años entre 1925 y 1950.

En la obra *Con las alas rotas*, de Leal y Romero, Jorge representa la abstracción de los valores tradicionales de la provincia mexicana en una obra del género didáctico; la obra *¡Ya viene Gorgonio Esparza!*, de Acevedo Escobedo, Gorgonio contradice y ridiculiza dichos valores, en una tragedia farsica para teatro guiñol escrita en corrido; y en la obra *Un alfiler en los ojos*, de Báez, Quintila, niña obediente bajo el yugo de los valores tradicionales, evoluciona para cuestionarlos, criticarlos, y rebelarse aunque en ello le vaya la vida. Desde otra mirada, digamos una sociocultural, ¿qué podríamos leer en los tres protagonistas? La naturaleza de esta pregunta se sitúa en los contextos sociales y culturales de dichas obras; responderlas nos pide dirigir los pasos hacia el ámbito historiográfico, e ir a él nos permite detonar otras preguntas de mayor alcance.

Cuando desarrollé la tesis de maestría me percaté de que la poca actividad investigativa en la academia aguascalentense, de la que ya hablaba arriba, representaba una limitante para desarrollar investigaciones en torno al teatro, puesto que se cuenta con pocas fuentes de investigación. Por esa razón me pregunté cuál sería el campo esencial a investigar y me contesté que el histórico.

Fue así que para la presente investigación pensé ya no en la naturaleza literaria, sino en la reconstrucción histórica para tener conocimiento sobre sus etapas, escuelas, maestros epónimos y modos de enseñanza, pero también para proveer de fuentes para futuras investigaciones y reflexividad teatral.

El teatro toca diversas esferas como la sociedad, política, economía, religión, educación, arte, ciencia, filosofía, literatura. Es necesario comprender el papel del teatro en la sociedad y la cultura aguascalentense. Esta investigación podría aportar elementos sobre los fenómenos referentes a dichas esferas y cómo han dialogado (o no) con el quehacer teatral del periodo delimitado. A propósito, afirma Varela⁸ que “el teatro es una práctica que genera y transforma la cultura. Ésta es una matriz consciente e inconsciente de un conjunto de signos y símbolos que se comparten en una colectividad”.

Edgar Morin refiere desde el pensamiento complejo⁹, que existen razones por las cuales se deben de conocer las diversas aristas de una disciplina para comprenderla. Por ello, para entender el fenómeno del teatro en un periodo determinado, debemos entonces poner atención al *contexto, lo global y lo multidimensional*. En cuanto al contexto social y cultural para dotar de sentido; *lo global* porque en la era planetaria en la que nos encontramos no se puede comprender un fenómeno sólo dentro de sí, sino en relación con sus ecos en las latitudes. Así el contexto en esta tesis está dado por los horizontes temporales, lo global está asimilado por los horizontes espaciales. Dicho de otra manera, para cada etapa del teatro aguascalentense, dialogamos brevemente con el teatro mexicano y los teóricos teatrales canónicos correspondientes en el mundo. *Lo multidimensional*, para no abordar solo la dimensión del teatro, sino de la historia,

⁸ Cfr. Varela, Roberto, *La cultura*, UAM, México, 2003, inédito.

⁹ Cfr. Morin, Edgar, *El pensamiento complejo*. Gedisa, México, 1997.

sus etapas, rupturas, continuidades y contradicciones. La comprensión de *lo complejo* se da al reconstruir, identificar y analizar los hilos del entramado del teatro aguascalentense del periodo delimitado, sus interdependencias de enseñanza y práctica y sus significados.

En el Capítulo II “Enseñar la condición humana”, del libro *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*¹⁰, Edgar Morin dice que debemos centrarnos en la condición humana, que:

estamos en la era planetaria; una aventura común que se apodera de los humanos dondequiera que estén. Éstos deben reconocerse en su humanidad común y, al mismo tiempo, reconocer la diversidad cultural inherente a todo cuanto es humano [...]. Los progresos concomitantes de la cosmología, las ciencias de la Tierra, la ecología, la biología, la prehistoria, en los años 60 – 70 han modificado las ideas sobre el Universo, la Tierra la Vida, y el Hombre mismo. Pero estos aportes están desunidos. Lo humano permanece cruelmente dividido. [...] De ahí la necesidad [...] de una gran religazón de los conocimientos resultantes de las ciencias naturales con el fin de ubicar la condición humana en el mundo, de las resultantes de las ciencias humanas para aclarar las multidimensionalidades y complejidades humanas y la necesidad de integrar el aporte inestimable de las humanidades, no solamente de las filosofía y la historia, sino también de la literatura, la poesía, las artes”¹¹.

¹⁰ Cfr. Morin, Edgar, *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. UNESCO, París, 1999.

¹¹ *Ibid.*, p. p. 47 – 48.

El aporte central de una tesis doctoral es la generación de conocimientos. En la actualidad se ha desvelado la necesidad de la investigación de las humanidades y las artes a la par de las ciencias básicas para la comprensión de la condición humana. Pues bien, el teatro trata de la condición humana. Esta tesis proporciona conocimientos en torno a cómo ha sido la historia del teatro en Aguascalientes, su enseñanza, etapas, epónimos y momentos de ruptura, continuidad y contradicción.

En el mismo libro, en el “Capítulo V. Enfrentar las incertidumbres”, en el apartado 2. La historia creadora y destructiva, Morin dice que:

La historia avanza, no de manera frontal como un río, sino por desviaciones que proceden de innovaciones o creaciones internas, o de acontecimientos o accidentes externos. La transformación interna comienza a partir de creaciones, primero locales y casi microscópicas [...] y que aparecen como desviaciones con relación a la normalidad. [...] toda evolución es el logro de una desviación cuyo desarrollo transforma el sistema donde ella misma ha nacido: ella desorganiza el sistema reorganizándolo. [...] No existen solamente las innovaciones y las creaciones. También existen las destrucciones. Éstas pueden traer nuevos desarrollos: así como los desarrollos de la técnica, la industria, y el capitalismo han arrastrado la destrucción de las civilizaciones tradicionales. [...] La historia no constituye, entonces, una evolución lineal, dado que conoce turbulencias, bifurcaciones, desviaciones, fases inmóviles, estadios, periodos de latencia seguidos de virulencias como en el cristianismo, el cual incubó dos siglos antes de sumergir el imperio romano. [...] Es un enjambre de devenires enfrentados con riesgos, incertidumbres que involucran evoluciones, enredos, progresiones, regresiones, rupturas. [...] La Historia es un

complejo de orden, de desorden y de organización. Obedece a determinismos y azares donde surgen sin cesar el “ruido y el furor”. Tiene siempre dos caras opuestas: civilización y barbarie, creación y destrucción, génesis y muerte¹².

De acuerdo con lo anterior, una reconstrucción, una historia del teatro descriptiva o pretendida como algo lineal, o sólo enfocada en una de sus facetas o una de sus manifestaciones, no contribuye al conocimiento del teatro y de las características propias de cada una de sus etapas. Afirmar que esta tesis recrea en su totalidad las etapas, epónimos y escuelas de teatro en el periodo demarcado, es negar la esencia misma de la disciplina de la Historia, la cual siempre se está recreando. Sin embargo esta investigación proporciona una fuente de conocimientos sustentada en distintos métodos de investigación histórica, teatral, documental, pedagógica, de imaginación sociológica, autoetnografía y de estudios socioculturales.

¹² *Ibid.*, p. p. 77-78.

Del teatro aguascalentense

El teatro de Aguascalientes como objeto de estudio¹³

Aguascalientes no es un estado con una actividad de investigación o valoración teatral a nivel superior altamente reconocible. Existen, sin embargo, algunas publicaciones que han volteado hacia el espectro teatral.

La primera es *Una Aventura llamada teatro, Aguascalientes en el siglo XIX*¹⁴, que pertenece a Clara Martínez y Julieta Orduña. Se trata de una investigación documental y de difusión del teatro aguascalentense del siglo XIX, donde se habla de los espectáculos escénicos, de los dramaturgos, productores, actores, espacios, otros espectáculos. En la nota del editor, Edgar Ceballos nos dice:

El libro es una colección de documentos y motivos que se constituye en una primera piedra para aproximarnos a ese monumental edificio que es el teatro y las diversiones públicas en un estado de la provincia mexicana, otrora considerado culto. [...] Hoy, Clara Martínez y Julieta Orduña, por su cuenta y riesgo, nos entregan el primer volumen de su historia del teatro en Aguascalientes [...].

En el primer capítulo *Teatro*, se aborda la vida colonial, mascaradas y autos sacramentales, pastorelas, espacios escénicos tales como las plazas de toros o el teatro de la primavera. También a los dramaturgos de la época, como Esteban

¹³ En esta tesis doctoral he actualizado los “Antecedentes del teatro de Aguascalientes como objeto de estudio” de los que hablé al inicio, en Carlos Adrián Padilla Paredes, *Op. cit.*, p. p. 12–20.

¹⁴ Martínez, Clara y Orduña, Julieta, *Una Aventura llamada teatro, Aguascalientes en el siglo XIX*. Escenología, México, 2005, p. 13.

Ávila, Jesús F. López, Agustín R. González, Julia Delhumeau de Bolado y Gómez Portugal-Herrán y Bolado. Refiere las compañías de la legua o las de aficionados o profesionales, muestra cuestiones sobre la ópera, la crónica y la crítica y los reglamentos, licencias, permisos, sanciones y censura alrededor del teatro.

En el capítulo 2. *Teatro Morelos*, se hace un rescate historiográfico, donde se abordan los inicios y antecedentes de los diversos locales que se ocuparon en sus inicios, de las compañías que ahí se presentaron, como la de Leopoldo Burón, de Rosete Aranda, de aficionados y de otras diversiones públicas presentadas en ese mismo predio, tales como musicales, variedades, circenses, proyecciones cinematográficas y óperas.

En el capítulo 3. *Diversiones públicas* se describen actividades relacionadas con los espacios teatrales o bien, actividades de naturaleza escénica o audiovisual, sin ser precisamente teatrales: bailes, festividades religiosas y cívicas, paseos y diversiones públicas, los espectáculos de la Feria de San Marcos, la fiesta brava, conciertos, variedades, acrobacias, prestidigitación y nigromancia, circo, juegos de azar, el fonógrafo, el primer viaje en globo y al igual que en el capítulo 1, reglamentos y censura.

Finalmente en el capítulo 4. *Anexos* se presenta una gran tabla compuesta por las directrices: compañía, director, obra, fecha, espacio. Esa tabla sintetiza ordenadamente las diversas compañías que se presentaron, al son de los aspectos antes referidos. Y se encuentran tanto compañías o sociedades dramáticas como líricas profesionales o de aficionados, pastoriles, y algunas específicas como las ya mencionadas en el capítulo anterior, de Rosete Aranda. Finalmente, la tabla alcanza a diversiones públicas de variedades, prestidigitación, acrobacia, circo y el cinematógrafo en el Teatro Morelos.

Como podemos darnos cuenta, la publicación es de carácter histórico, tiende más a lo bibliográfico, biográfico, documental, fotográfico; al rescate de la historia del teatro de Aguascalientes en el siglo XIX. Su objetivo es en cuanto a la memoria y a la investigación documental. Es similar a esta tesis en este sentido, con la diferencia del siglo.

La segunda fuente es *Teatro para hombres solos* de Antonio Leal y Romero, compilado por Ma. del Carmen Arellano Olivas. Si bien estamos ante una publicación de tres obras dramáticas, que son: *Con las alas rotas, el alma de antaño* y *Al fulgor de la hoguera*, no es el autor quien presenta el trabajo de rescate y compilación. El comentario inicial de la publicación lo hace Armando Partida Tayzan:

[...] en el ámbito de la investigación de la dramaturgia nacional en las últimas décadas del siglo XX; [...] en varios estados de la República Mexicana [...] los estudiosos de la literatura han centrado su atención en el género de la dramática dejando un poco de lado los estudios dominantes sobre la narrativa o poesía de autores ampliamente reconocidos [...] atreviéndose a tomar como objeto de estudio la dramaturgia y/o teatralidades locales. [...] La recuperación de la dramaturgia del hidrocálido Antonio Leal y Romero (Edgar de Lancy, 1901 – 1975), es el objetivo de esta publicación; lo que permitirá no sólo la reescritura de la literatura de este Estado, sino agregar una pieza más al rompecabezas de la dramaturgia nacional¹⁵.

¹⁵ Partida Tayzán, Armando, en Leal y Romero, Antonio *Teatro para hombres solos*, Comp. Ma. Del Carmen Arellano Olivas. Instituto Cultural de Aguascalientes, Aguascalientes, 2001, p. p. 2-3. Las obras de Antonio Leal y Romero están reunidas en Arellano Olivas, María del Carmen, *Antonio Leal y Romero. Obras Seleccionadas*. Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2011.

Podemos observar que Tayzan evidencia el sentido de recuperación ya no sólo de la literatura en cuanto a la lírica y la épica, sino en cuanto al drama, particularmente, de las localidades. Ese es precisamente el objetivo de este trabajo de Ma. del Carmen Arellano, la recuperación de las obras, el rescate y la publicación de las obras de teatro del dramaturgo local Leal y Romero.

El comentario del maestro Partida Tayzan es de cinco cuartillas. Dada su naturaleza, la función de dicho texto es la de introducir al lector hacia el tipo de dramaturgia con el que se ha de encontrar:

La obra dramática de Leal y Romero está signada estilísticamente por su pertenencia temporal a la tendencia dominante en los años veinte del drama de costumbres burgués, impuesto por la dramaturgia hispánica [...] de José Echegaray, con sus dramas con todos los defectos y exageraciones del teatro romántico, mezclado con el melodrama social, además de [...] un retroceso en el camino hacia el realismo [...] con su propuesta neorromántica [...]; *la piece bien fait*[sic], se la deben a muchos dramaturgos nacionales de este periodo a don Jacinto Benavente¹⁶.

No estamos ante un estudio exhaustivo del posromanticismo o del drama de costumbres burgués, sino ante un comentario general de las tres obras, donde se acerca a las influencias que se han de encontrar. No presenta análisis, argumentaciones, teorías que comprobar dentro del funcionamiento o composición de las obras. Es un comentario introductor las obras de Leal y Romero para el lector.

¹⁶ *Ibid*, p. 3.

La tercera fuente es *Antenas Vivas. Conversaciones con artistas de Aguascalientes*, de Salvador Camacho Sandoval¹⁷. Este libro es un conjunto de conversaciones que el investigador ha sostenido con artistas de ámbitos como la plástica, la danza, el teatro, la literatura, la música... todos, de Aguascalientes.

El presente libro es una compilación de conversaciones con artistas de Aguascalientes, algunas de las cuales fueron difundidas en el diario Hidrocálido, en el semanario Tiempo de Aguascalientes y en Radio UAA. El propósito inicial fue, como miembro del Consejo de la Crónica del estado, dar a conocer, a través de estos medios, parte de sus biografías¹⁸.

Como podemos leer, el propósito es la difusión de las biografías de los autores, contadas por ellos mismos a partir de las entrevistas que el autor refiere. Además de este objetivo del que parte, también propone que sirva como “revaloración” de los artistas del estado:

En forma modesta, este trabajo se propone contribuir a revalorar a los artistas del estado [...] En reconocimiento al trabajo [...], conscientes de que ellos son sólo un ejemplo de un grupo cada vez mayor de artistas que vienen destacando en el estado y el país. Se eligieron 22 entrevistas, destacando las realizadas a las personas que sentaron las bases en la edificación del proyecto cultural del estado en la segunda mitad del siglo XX¹⁹.

¹⁷ Camacho Sandoval, Salvador, *Antenas Vivas. Conversaciones con artistas de Aguascalientes*, Universidad Autónoma de Aguascalientes, Consejo de Ciencia y Tecnología del Estado de Aguascalientes y el Instituto Cultural de Aguascalientes. Aguascalientes, 2009.

¹⁸ *Ibid.*, p. 15.

¹⁹ *Ibid.*, p. 16.

La obra reúne entrevistas del tipo anecdótico sobre los exponentes aún vivos del arte en la entidad quienes sentaron las bases artísticas y culturales en el estado de 1950 a finales de ese siglo. En esta publicación podemos encontrar, en cuanto a teatro, a Jesús Velasco Velasco y a José Concepción Macías Candelas. La finalidad de Camacho Sandoval es dar luz sobre la vida y obra de los artistas aguascalentenses ya sea de nacimiento o por adopción, desde una perspectiva del tipo biográfica y anecdótica; incluido los actores o directores relacionados con el teatro. Pero su objetivo no considera la valoración o análisis de las obras de los artistas, teorías, técnicas, enseñanza de las artes o del teatro.

Bugambilias. 100 años de arte y cultura en Aguascalientes 1900–2000, es otro material de Salvador Camacho Sandoval con investigación iconográfica de Araceli Suárez Aroche. Este libro parte de las preguntas: ¿Cuál ha sido la presencia de artistas e instituciones dedicadas a la cultura en la historia de estados como Aguascalientes? ¿Cuáles han sido los vínculos entre los artistas, promotores de cultura y los gobiernos estatal y federal? ¿Cuáles fueron las corrientes artísticas y las iniciativas particulares que se desarrollaron en Aguascalientes durante el siglo XX? Este trabajo pretende responder a estas interrogantes.

Contra la idea de que la promoción y desarrollo de las artes y la cultura responde fielmente a un plan previamente estructurado y a la iniciativa de administraciones gubernamentales y autoridades institucionales, aquí se sostiene la tesis de que este desarrollo es resultado de estos y otros factores, entre los que destaca la presencia de una comunidad de personas vinculadas al mundo de las artes, que a través de diversos mecanismos demanda, exige, negocia, o bien, cede, acata o resiste iniciativas de sus autoridades.

Este trabajo de Camacho Sandoval tiene como objetivo, además, explorar y describir algunas actividades de promoción, creación y enseñanza de las artes en Aguascalientes durante el siglo XX. En esta tarea quizás está presente una idea de Rolan Barthes cuando, refiriéndose a la historia, señaló que era importante retomar los objetivos de un pasado y describirlos de nuevo para saber qué podemos hacer con ellos.

En cuanto al teatro, *Bugambilias* da cuenta del Grupo Cultura Racional, del Cuadro Artístico Emancipación Obrera con Casiano Rivera y el Ferrer Guardia, de teatro infantil, de Alfonso Guerrero, ambos de teatro anarquista²⁰. De igual forma menciona a Antonio Leal y Romero²¹, sus inicios, su paso por los Conservatorios M. Ponce y Franz Liszt, la Academia de Bellas Artes y el Instituto Aguascalentense de Bellas Artes; refiere la obra *¡Ya viene Gorgonio Esparza! El matón de Aguascalientes*, de Antonio Acevedo Escobedo²²; de la llegada de Jorge Galván al proyecto de Víctor Sandoval en la Casa de la Cultura²³, del que abunda en el apartado “¿Teatristas de concurso?”²⁴. Rememora el inicio de la construcción del Teatro de Aguascalientes en 1990 y de la XII Muestra Nacional de Teatro en 1992²⁵; se menciona al Grupo Cultural Ricardo Flores Magón²⁶; de igual forma se refiere la creación de la carrera de Técnico superior en Actuación²⁷.

Existen algunas otras fuentes como la autobiografía de Jorge Galván, *DeMemoria*, donde el actor de teatro, cine, televisión y radio hace un recorrido por

²⁰ Camacho Sandoval, Salvador, *Bugambilias. 100 años de arte y cultura en Aguascalientes 1900–2000*, Universidad Autónoma de Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes, Consejo de Ciencia y Tecnología del Estado de Aguascalientes, Aguascalientes, 2010, p. 58.

²¹ *Ibid.*, p. p. 64, 85–91, 99

²² *Ibid.*, p. 75.

²³ *Ibid.*, p. 135.

²⁴ *Ibid.*, p. p. 146–151; 153–157.

²⁵ *Ibid.*, p. p. 171–173.

²⁶ *Ibid.*, p. 176.

²⁷ *Ibid.*, p. 184.

toda su vida y cuenta su paso actoral por varias ciudades, incluida la nuestra. Habla de la película *Por si no te vuelvo a ver* (2000) Dir. Juan Pablo Villaseñor, por la cual fue distinguido con la Diosa de Plata y el Ariel por su actuación como Bruno. El libro nos proveerá de diversos afluentes para comprender el periodo del teatro institucional al que pertenece Galván dentro de la Casa de la Cultura durante el periodo comprendido entre 1969 y 1985.

*Horizontes literarios en Aguascalientes. Siglos XIX y XX*²⁸, coordinado por Marta Lilia Sandoval, es una investigación que reúne la obra de quince escritores aguascalentenses. Es resultado de las investigaciones de diversas académicas que cursaron la Maestría en Letras Mexicanas impartida por la Universidad Autónoma de Aguascalientes en sinergia con el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM y el Centro de Estudios Literarios de dicha casa de estudios. El objetivo que persiguieron fue el de buscar “los hilos conductores de la historia de la literatura regional a partir de la vida y obra de escritores cuya trayectoria ha sido decisiva en el esfuerzo colectivo de transformar este entorno”.

*Cultura y zarzuela de José F. Elizondo*²⁹, de José Luis Engel, es un texto que abreva sobre la poca investigación y abordaje de la obra de este aguascalentense nacido en el periodo de consolidación del porfirismo local. Yo he participado en la presentación del acervo fotográfico³⁰ y documental³¹ del Fondo José F. Elizondo

²⁸ Sandoval Cornejo, Martha Lilia. *Horizontes Literarios en Aguascalientes. Escritores de los siglos XIX y XX*. Universidad Autónoma de Aguascalientes, Aguascalientes, 2005, p. 11.

²⁹ Cfr. Engel Hernández, José Luis, *Cultura y zarzuela de José F. Elizondo*, Universidad Autónoma de Aguascalientes, Aguascalientes, 2016.

³⁰ Padilla Paredes, Carlos Adrián, "Imágenes para la posteridad. El acervo fotográfico de José F. Elizondo (1880 – 1943). O cómo interpretar la mirada de un dramaturgo en 274 parpadeos", para la presentación del libro *Imágenes para la posteridad. El acervo fotográfico de José F. Elizondo (1880 – 1943)*. Dentro de los festejos por el 150 aniversario del nacimiento de Jesús F. Contreras y 136 de José F. Elizondo. Auditorio Ignacio T. Chávez, Universidad Autónoma de Aguascalientes, a 5 de febrero de 2016.

que está bajo el resguardo de la bóveda Jesús F. Contreras, del Archivo Histórico de la UAA; además he desarrollado una ponencia³² y un artículo en torno del teatro de José F. Elizondo, en particular, sobre la obra *Chin Chun Chan*, desde el abordaje de la zarzuela y la xenofobia. El libro propone un paseo –entre el ensayo y la crónica– que conduce a lo más sólido del autor aguascalentense: lo escénico; y como muestra, se incluye aquí la reproducción facsimilar de *El país de la metralla*, con la anuencia del Archivo Histórico de la UAA. El autor desarrolla su actividad en el periodismo de Aguascalientes desde 1977. Fundó la editorial Filo de Agua; es autor y coautor de varios libros de temas locales y se hace cargo de la fototeca del Instituto Cultural de Aguascalientes.

A partir de mis estudios de maestría y de doctorado, he escrito algunos ensayos que se han convertido en ponencias, entre las que destaca “La temología como centro articulador del análisis comparativo del drama: hacia un modelo de análisis cualitativo”³³, producto de mi tesis de maestría, para el *IV Congreso Internacional de Teatro*, organizado por la Universidad Nacional de las Artes, en Buenos Aires, Argentina, Septiembre de 2015. En la Universidad Autónoma de Aguascalientes, las ponencias “Dos momentos de política cultural y educativa en el teatro del estado de Aguascalientes” para el Seminario Internacional de Educación Artística, en abril de 2013; “El cambio en la tradición del teatro de Aguascalientes

³¹ Padilla Paredes, Carlos Adrián, “El acervo documental José F. Elizondo. O cómo interpretar los papeles de la vida de un dramaturgo”, para la presentación del libro *El acervo documental José F. Elizondo*. Auditorio Pedro de Alba, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 20 de marzo de 2019.

³² Padilla Paredes, Carlos Adrián, “Chin Chun Chan, el género de revista en el teatro mexicano de las primeras décadas del siglo XX”, para la mesa académica ‘José F. Elizondo: de la provincia a la capital. Periodismo, teatro y literatura en tiempos de Don Porfirio’. Dentro de los festejos por el 150 aniversario del nacimiento de Jesús F. Contreras y 136 de José F. Elizondo. Isóptica II. Polivalente. Ciudad Universitaria. Universidad Autónoma de Aguascalientes. Aguascalientes, Ags. 23 de febrero de 2016.

³³ López, Liliana y Lagré, Lucas (Comps.) *Investigaciones y debates sobre la teatralidad Contemporánea*, editado por la Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires, Argentina, 2015. Disponible en línea, en: <http://dramaticas.una.edu.ar/userfiles/file/artes-dramaticas/2015/2015-ad-una-libro-digital-congreso-teatro-2015.pdf>, p. p. 233–237. ISBN 978-987-3946-03-5

en el siglo XX. Las décadas de 1960 y 1970”, para el IV Congreso Internacional La Investigación en el Posgrado, en octubre de 2013; “Apuntes para la historia del teatro de Aguascalientes de la segunda mitad del siglo XX” para el ‘Coloquio Aproximaciones Interpretativas Multidisciplinarias en torno al Arte y la Cultura’, en marzo de 2016; “Globalización y teatro. Una mirada sociocultural”, para el ‘VIII Seminario Internacional de Educación Artística, en abril de 2016; “Aportaciones para la Historia del Teatro en Aguascalientes. La autobiografía de Jorge Galván”, para el Seminario de Historia Regional de la UAA y el INAH, en septiembre de 2017; “Profesionalización del Teatro en Aguascalientes durante el siglo XX”, para el Seminario de Historia de la Educación, en octubre de 2017; “Historia del teatro en Aguascalientes durante la segunda mitad del siglo XX”, para el VIII Congreso Internacional La Investigación en el Posgrado.

En cuanto a las universidades del Estado que cuentan con licenciaturas relacionadas con el teatro como Artes Escénicas: Actuación de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, la de Teatro de la Universidad de las Artes; las agrupaciones independientes y sus espacios; los talleres teatrales del ICA todos ellos están orientados a la enseñanza del arte teatral en su práctica escénica y tienen eventos como festivales, charlas, conferencias, pero sus actividades no están orientadas a la investigación.

El conocimiento del teatro aguascalentense

Entre la comunidad teatral aguascalentense son diversas las anécdotas de cafés, bares, pasillos en teatros o escuelas, acerca de cómo enseñaba un maestro y otro y si eran buenos y no, de las distintas escuelas en el tiempo y sus espacios, de las obras y el público. Esto no pasaba de la plática de pasillo, la nota de opinión y algunas charlas en foros y programas como el del Grupo Informativo AESCENA.

Varios ámbitos del arte y la cultura permanecen sin investigarse formal, académica y científicamente en nuestro Estado. Había huecos de conocimiento o *gap-spottings*³⁴ sobre cómo se enseña y se ha enseñado el teatro en Aguascalientes y la naturaleza de sus pedagogías en los ámbitos de los talleres libres, no formales, independientes, institucionales, académicos, universitarios y profesionales.

La sociedad en general, públicos, intelectuales, investigadores de la historia, el teatro, el arte y la cultura, artistas, estudiantes y miembros de la comunidad dedicada al teatro, no contaban con un material científico acerca de la naturaleza y el papel del teatro en nuestra sociedad. Esto ha tenido, entre varios saldos, el encasillamiento de la actividad actoral y teatral como una que no requiere especialización. No se conocía cómo fue cambiando la enseñanza sobre la marcha, hacia los talleres, y la posterior incursión de la academia en la enseñanza técnica y

³⁴ El *Gap-spotting* es una vía para acceder a la problematización de un tema, elegible cuando no se cuenta con investigaciones en torno a un fenómeno. Se observa que existe falta de bibliografía al respecto de un campo, se contrasta con investigaciones similares en otras latitudes respecto de un rubro parecido y se determina que existe un hueco de conocimiento en un ámbito. Así esta tesis parte del el *gap-spotting* al respecto de la investigación teatral aguascalentense, misma que no se agota en esta investigación. Alvesson y Sandberg revisaron 52 artículos entre 2003 y 2005 en las revistas de EEUU y de Europa *Administrative Science Quarterly, Journal of Management Studies, Organization Studies* and *Organization*, con el objetivo de revisar la importancia de la problematización a partir de los huecos de conocimiento (*gap-spotting*). Cfr. Sandberg, Jörgen, and Alvesson, Mats. "Ways of Constructing Research Questions: Gap-Spotting or Problematization?" *Organization* 18, no. 1 (January 2011): 23–44. doi:10.1177/1350508410372151.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

universitaria de teatro. Gran parte de la población, actores y estudiantes teatrales o egresados de las universidades no conocen a los grupos de antes, los actores, directores, maestros de antes y de ahora; no conocen su importancia, trayectoria, trascendencia, y las implicaciones que tienen dentro de su propia formación; no saben que el escenario en el que se han de mover ha sido construido por hitos del teatro aguascalentense.

Todo lo que he discurrido me llevó a darme cuenta de que el problema era que no se conocía cómo se ha enseñado el teatro en Aguascalientes ni sus etapas, cómo ha cambiado del amateurismo a la profesionalización. La clave para comprender el cambio histórico era investigar las formas que los distintos maestros y escuelas han tenido para enseñar el teatro. Para solucionar este problema fue necesario realizar una investigación científica que reconstruyese, por medio de un relato histórico, los periodos que ha tenido el teatro local, sus características en cuanto a enseñanza, práctica escénica, espacios, obras, maestros, instituciones, universidades involucradas. No existía una exploración formal que nos permitiera vislumbrar similitudes y diferencias para comprender a mayor profundidad el teatro aguascalentense. Y aquí es donde entra esta tesis.

El objetivo de esta tesis fue analizar y comprender los periodos del teatro en Aguascalientes durante la segunda mitad del siglo XX así como sus rupturas, continuidades y/o contradicciones históricas en su enseñanza. Queremos dotar de un material investigativo que sea por un lado memoria y a su vez posibilite la reflexividad en la comunidad teatral aguascalentense, los investigadores culturales e históricos y de la enseñanza del arte en particular del teatro.

TEORÍA, METODOLOGÍA, CONCEPTOS

Investigador que escribe a base de fuentes bibliográficas, inéditas y reliquias es una de las definiciones más justas del historiador Luis González, en El Oficio de Historiar, p. 93.

Realizaremos un relato histórico en el que confluyen entrevistas, textos y materiales documentales. Algunas fuentes escritas, otras inéditas, otras reliquias y otras desde el tiempo presente. En un recorrido cronológico nos sentamos en las bancas de aulas, escaleras de kioscos, sillas y tapetes de casas, patios y salones de instituciones, escuelas, foros y universidades, butacas de teatros, cafés, foros, pastos de los parques y aceras de calles; lugares en que podemos observar quiénes y cómo enseñaron teatro, cómo se realizaron las puestas en escena, cómo se organizaron los grupos de teatro, quiénes fueron los directores, cuáles las escuelas formales y no formales, cuáles instituciones, cuáles esfuerzos independientes.

El paseo por esta diversidad de espacios nos permitirá describir, comprender y evaluar cómo ha ido cambiando la concepción de un oficio artístico a la profesionalización del teatro. Espero que la butaca de estas letras le permita ver bien la función de todo cuanto queremos mostrarle, lector.

Para ello, nuestra tramoya para la Investigación consiste en colecciones documentales (archivos públicos y privados); las entrevistas etnográficas cualitativas de Valles; autoetnografía de Ellis y Richardson para transformar en conocimiento la introspección de mi papel dentro del teatro aguascalentense y mi práctica docente. La imaginación sociológica de C.W. Mills, así como el concepto *kibbitzer* de Eric Hobsbawm. La Historia del tiempo presente desde Arostegui y

Basagotti; el Método de las Generaciones según Arostegui, Ortega y Gasset, Julián Marías y Luis González. Cartografía teatral como enfoque epistemológico de la función de esta tesis como una pieza más del rompecabezas del teatro mexicano. Y para los conceptos de ruptura, contradicción y continuidad, hermenéutica crítica.

Investigación de colecciones documentales y trabajo de campo

Hemos consultado archivos públicos y privados de colecciones documentales como las concibe Luis González³⁵. De los primeros, en Aguascalientes consultamos el Archivo Histórico del Estado, el Archivo General Municipal, el Archivo del Instituto Cultural de Aguascalientes, el Archivo del Teatro Morelos. También consideramos los distintos acervos del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU). De los segundos, los archivos de Carlos Adrián Padilla Paredes, José Claro Padilla Beltrán, Jorge Galván, Jorge Heliodoro García Navarro, José Guadalupe Domínguez, Rogelio Guerra Espinoza, Víctor Meza y Zenaido Muñoz Alcalá. Las fotografías y programas de mano contenidas en esta tesis provienen de los archivos privados. Es importante puntualizar que, ya que los personajes tomaron fotografías de los eventos y guardaron programas de mano en un ejercicio anecdótico, artístico, familiar o documental no científico, se carece de los nombres de los fotógrafos. Muchos de

Realicé además una estancia de investigación³⁶ en el LLILAS Benson *Latin American Studies and Collections*, de la Universidad de Texas en Austin bajo la

³⁵ González, Luis, *El oficio de Historiar*, El Colegio de Michoacán, Zamora, Michoacán, México, 1988, p. 109.

³⁶ La constancia al respecto se encuentra al final en el Anexo A. "Constancia de estancia de investigación en la UTexas at Austin, verano de 2017".

mirada del catedrático del Departamento de Historia Matthew Butler, en el verano de 2017, con el objetivo de realizar búsqueda de fuentes documentales sobre historia del teatro en México y Latinoamérica.

Historia del Tiempo presente

Revisamos conceptos sobre Historia del Tiempo Presente que fueron relevantes para nuestra investigación. Arostegui³⁷ critica a la seca, miope, poco imaginativa ortodoxia de la historiografía del documento y del hecho que se fija en el pasado como estricto y exclusivo objeto del discurso historiográfico. Más adelante el estudioso dice que “todo el tiempo o todos sus modos pueden ser entendidos históricamente [...] La historia es siempre vida humana, es experiencia, la de los antecesores, pero también la nuestra, la de los vivos. No existe Historia confinada a un modo del tiempo y excluida de otros. Todo tiempo, hasta el futuro mismo, es Historia”. El presente-historia o el presente como historia es, para Arostegui, una encrucijada mayor de la cultura de nuestro tiempo, al que se ha llamado también de la modernidad tardía. El presente es, lo fue siempre, una categoría compleja que, como en el caso del tiempo en su totalidad, ha resultado difícil de explicar y también de transcribir en un “dar cuenta” de la coyuntura temporal en la que estamos sumergidos.

Arostegui retoma a Niklas Luhmann, quien ha señalado la historicidad misma de la percepción de lo temporal, de forma que los cambios de las estructuras de la sociedad imponen cambios en la estructura de la temporalidad: la idea de la “instantaneidad” del presente provoca una cierta desazón. Dice

³⁷ Arostegui, J., *Ver bien la propia época (Nuevas reflexiones sobre el presente como historia)*, 2001, disponible en http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2938/pr.2938.pdf, consultado en diciembre de 2015.

Luhmann que “el presente se convierte en el punto crítico que cambia el proceso del tiempo del pasado al futuro”³⁸. Arostegui destaca esta cita porque insiste en que la naturaleza del modo presente es la que representa la construcción misma que el hombre hace de su tiempo porque la construcción del presente, su conversión mismamente en historia, es la que caracteriza mejor ese nuevo sentido de la historicidad que pretendemos descubrir más tensionada que antes hacia el futuro.

¿Por qué esperar a que la distancia del tiempo haga difícil realizar una valoración histórica de las cosas cuando el presente se haya convertido en pasado de, digamos, cien años, y la escasez de fuentes dificulte el estudio histórico? ¿Por qué no hacer la valoración histórica en el presente precisamente para dejar legado a las lecturas futuras? Si continuamos haciendo Historia como tradicionalmente se ha hecho entonces de nada sirve la evolución metodológica de la disciplina; seguramente hay muchas cosas que se han perdido a lo largo de la historia porque no se ha documentado y otras porque en su momento no se han construido. Mentas del pasado han escrito historia de su coetaneidad: personajes como Alfonso Tarracena con *La Verdadera Historia de la Revolución Mexicana [1918-1921]*, o Bernal Díaz del Castillo con la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Ambos textos en la actualidad son observados como material de Historia, pero fueron escritos como una especie de historia del presente de los autores.

De acuerdo a los procesos de “estructuración” o de construcción agencial de lo social desde el pensamiento de Giddens o Bourdieu, el acontecimiento, producto de la “agencia” humana es el cotidiano constructor de estructuras. Aquí podríamos reflexionar sobre la agencia de Velasco en el teatro de la época al preguntarnos sobre el tipo de teatro que se montaba en ese momento y sus antecedentes, la

³⁸ *Idem.*, p. 18.

postura de la Casa de la Cultura, las características de la sociedad aguascalentense, la recepción por parte del público.

Para Bedarida el Tiempo Presente corresponde al "tiempo de la experiencia vivida", es decir, el tiempo en el que además de testigos "presenciales" hay una memoria viva y por tanto oral³⁹. Muchos entrevistados y yo somos testigos presenciales del tema de esta investigación. Y precisamente el conocimiento de la experiencia es una fuente de memoria viva a través de la cual podemos conocer distintos periodos localizados y delimitados en cuanto a la manera de enseñar y de concebir el teatro en Aguascalientes.

Roncayolo se refiere a la historia del tiempo presente como aquella que corresponde a "la generación a que pertenecemos"⁴⁰. La profesora Mudrovic plantea la siguiente definición acerca de la Historia del Presente: "aquella historiografía que tiene por objeto acontecimientos o fenómenos sociales que constituyen recuerdos de al menos una de las tres generaciones que comparten un mismo proceso histórico"⁴¹. Es decir, en cada proceso histórico coexisten solapándose varias generaciones, estableciéndose diversos vasos comunicantes de relaciones y experiencias intergeneracionales. Por tanto, para muchos historiadores del tiempo presente, este se refiere al tiempo que ha sido vivido por el historiador o por su generación, es decir, el de la "propia vida"⁴², en palabras de Hobsbawm.

El conocimiento empírico del fenómeno y del periodo permitió observar inicialmente algunas coyunturas importantes: 1) Cambio de temáticas en el teatro escrito y representado, localizado hacia las décadas de 1950 y 1969, en la transición

³⁹ Bédarida, François. "Definición, método y práctica de la Historia del Tiempo Presente". En *Revista Cuadernos de Historia Contemporánea*, 1998, número 20, p.p. 19-27.

⁴⁰ Cfr. Mudrovich, María Inés, "Algunas consideraciones epistemológicas para una Historia del Presente" en *Revista Hispania Nova*, 1998.

⁴¹ *Idem*.

⁴² Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX*. Planeta, Buenos Aires, Argentina, 2010, p.p. 7-26.

de Leal y Romero (Instituto Aguascalentense de las Bellas Artes -IABA) a Jorge Galván (Casa de la Cultura). Ambos, desde el actual Instituto Cultural de Aguascalientes. Con el primero, las temáticas eran correspondientes con los valores tradicionales de las provincias mexicanas; con el segundo, no. 2) Cambio estético en el teatro representado, en las décadas de 1969 a 1985, en el paso de Jorge Galván (Teatristas de Aguascalientes) a Jesús Velasco (La Columna de Aguascalientes). El primero desde la Casa de la Cultura; el segundo, desde el Instituto Cultural de Aguascalientes. El primero optó la mayoría de las veces por obras clásicas, del siglo de oro, isabelinas, modernas de grueso calibre, de autores mexicanos contemporáneos; el segundo comienza con esta línea pero tenderá a la elección de comedias ligeras comerciales. 3) Cambio estético y ruptura con el teatro institucional, del teatro de Jesús Velasco (La columna de Aguascalientes), al teatro de José Claro Padilla (Formación Actoral *Al trote*). Dentro del teatro gestado al interior de la Casa de la Cultura no se contaba con libertad temática plena, pues tenía que ver con la postura del director en turno, gobernador en turno, etcétera. El grupo independiente de teatro Formación Actoral *Al trote* nació en 1994.

Es pertinente el enfoque de Historia del Tiempo Presente porque somos contemporáneos a la historia narrada, además de que no conocíamos las razones, implicaciones y consecuencias de dichos cambios teatrales y su impacto en la cultura y la sociedad. Podemos dotar de significatividad histórica a la llegada de Galván a finales de la década de 1960 al compararla con el teatro de Leal y Romero; el fenómeno del teatro comercial de Jesús Velasco hacia la década de 1980 y sus implicaciones estéticas institucionales. Para brindar comprensión debemos analizar el presente, desde una perspectiva y metodología histórica que dote de significatividad al teatro que se hace hoy.

Entrevistas etnográficas

Las entrevistas etnográficas son centrales en esta tesis. Fueron el medio a través del cual generamos las fuentes, que luego se convirtieron en capítulos y en última instancia en conocimiento categorizado. Entrevisté a Alfonso Pérez Romo, Cecilia Campos, Diana Pamela Marisol Padilla Paredes, Enrique Rodríguez Varela, Javier Plascencia Chávez, Jesús Velasco, Jorge Heliodoro García Navarro, Jorge Galván, José Claro Padilla Beltrán, José Concepción Macías Candelas, José Guadalupe Domínguez, José Luis García Rubalcava, Mariana Torres, Víctor Meza, Pamela Gallegos, Rogelio Guerra, Vianney Vega y Zenaido Muñoz.

Valles nos brinda *Entrevistas cualitativas*⁴³ como un material profundo del estudio histórico, metodológico, del diseño, trabajo de campo y análisis y síntesis. Está compuesto por 5 capítulos: 1. Las entrevistas cualitativas en perspectiva histórica, 2. Fundamentos metodológicos de las entrevistas cualitativas, 3. Diseño de entrevistas cualitativas, 4. El trabajo de campo en las entrevistas cualitativas y 5. Análisis y síntesis de entrevistas cualitativas.

¿Qué es una entrevista? a) “La entrevista es parte esencial de nuestra sociedad y cultura”, idea sencilla de Gubrim y Holstein⁴⁴; y b) tres condiciones para la sociedad entrevista: 1) una subjetividad individual con competencia narrativa; 2) una “tecnología de lo confesional”; y 3) disponibilidad de una extensa tecnología de comunicación de masas. Esto, de acuerdo a Atkinson y Silverman⁴⁵.

Burgess habla del *field research*, para hablar de la historia de la gente mediante la observación de sus lugares. Ibáñez se apoya en Foucault para ilustrar

⁴³ Valles, M., *Entrevistas cualitativas*. Ed. Centro de Investigaciones Sociológicas, Colección Cuadernos Metodológicos, No. 32, Madrid, 2009.

⁴⁴ *Ibid.*, p.12.

⁴⁵ *Idem.*

“esa invasión de la vida cotidiana por la confesión”⁴⁶. El tópico de la confesión se revisa luego desde Merton y Dichter, Gubrium y Holstein. La Escuela de Chicago, la obra de Rogers y Dichter desde el psicoanálisis freudiano, *Learning from the field*, de Foote, W., de 1984, así como Merton con la entrevista focalizada de formas estandarizadas no estructuradas y estilos no estandarizados, hablan de que para entablar entrevistas especializadas a élites, es muy importante que el investigador sea un buen conversador. De acuerdo al material de Valles, “ser un buen conversador” no es algo simple, sino que es algo que está compuesto por diversos elementos como por ejemplo la profundidad, la prolongación, la intermitencia, entre otros, los cuales han sido revisados por diversos autores como Schatzman y Strauss, en 1973. Otros refieren que se debe traspasar la escucha ordinaria para buscar significados, como lo refieren Caplow en 1956, Denzin –apoyado en Goffman– en 1969 o recientemente Rubin en 1995. Finalmente cierra con Atkinson, en 1998, quien dice que una entrevista no es una conversación. Existe diversidad de perspectivas y posturas paradigmáticas, modelos teóricos de comunicación e interacción social en la definición de la entrevista. Me considero un buen conversador en el ámbito del teatro; esta fue una ventaja pues ya conocía a varios de los entrevistados, y nos desempeñamos en el mismo campo. Busqué significados más allá de las palabras inmediatas de las entrevistas. Por otro lado, tuve la necesidad de rastrear un poco sobre el carácter y los intereses particulares del personaje de la entrevista en turno antes de realizarla para establecer una línea de empatía. Esto lo realicé puesto que Valles enfatiza que es necesario observar elementos internos de la entrevista (entrevistador, entrevistado y tema de conversación) y elementos externos (factores extrasituacionales como la sociedad y la cultura). Hay una macrosituación y una microsituación. A todo ello Gorden, en

⁴⁶ Valles, M., *Op., cit*, p. 13.

1975, le llama ciclo del “interviewing performance”⁴⁷. También tuve que estar conciente del “contexto de la vida real”⁴⁸ donde entrevistador e informante circulan emociones y evaluaciones, dentro de una concreción del *social setting*, la abstracción de la *social situation*, el evento comunicativo y la relación de poder. Las entrevistas tuvieron un carácter diverso, algunos momentos fueron a profundidad, otros sobre la experiencia vivida, unos se tornaron informales⁴⁹. Los usos potenciales de las entrevistas cualitativas son 1) Reconstrucción de acciones pasadas y 2) Estudios psicosociales. Pero pueden combinarse o ser autosuficientes. Las pautas sobre objetivos y preguntas centrales de investigación, la traducción de las preguntas centrales en preguntas de teoría, el desarrollo de conjuntos de preguntas de entrevista o de intervenciones direccionadoras de entrevista de Wengraf son interesantes. Tuve que pensar muy bien cómo asumirme ante los entrevistados, así como elegir cuidadosamente los temas y la manera de abordarlos, tomando en cuenta, en la medida de lo posible, el panorama que pude reconocer alrededor del personaje a entrevistar.

Valles toma el ejemplo clásico de guion de entrevista cualitativa de Adorno⁵⁰ y se pregunta “¿a quiénes entrevistar?” Los criterios que da son 1) competencia narrativa atribuida; 2) muestreo secuencial conceptualmente conducido; 3) criterios muestrales de naturaleza práctica (donde las preguntas criterio o condiciones de Gorden⁵¹ son bastante lógicas como pertinentes e importantes: quiénes tienen información relevante, quiénes son accesibles física y socialmente, quiénes están dispuestos a informar y quienes son los más capaces de comunicar información con precisión; 4) Muestreo fuera de control del diseño; 5) Sobre la duración y

⁴⁷ *Ibid.*, p.p. 47–48.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁹ *Ibid.*, p.p. 58–59.

⁵⁰ *Ibid.*, p.p. 60–62.

⁵¹ *Ibid.*, p. 71.

repetición de las entrevistas. Esto fue importante para seleccionar qué personas podían dotar de información relevante, que fuesen accesibles y dispuestos. Algunos maestros querían entrevistas breves, otros incluso se extendieron sobre las cuatro horas de charla. En ocasiones la precisión fue discutible porque algunos maestros no recordaban con exactitud el año de algún acontecimiento.

El trabajo de campo en las entrevistas fue diverso: tuve que pensar en las mejores vías para contactar a los sujetos que entrevisté; algunos preferían acercamientos formales en un espacio institucional; otros, informales, y platicamos cenando unos tacos o tomando una cerveza.

La lectura del material de Valles ha alimentado mi conciencia retiniana y su extensión a mis sentidos, en cuanto a las entrevistas, sus cómo, cuándo, pertinencias, estrategias, técnicas y metodologías. El material *Entrevistas Cualitativas* me abrió toda una veta para conocer todo lo que debía considerar para entrevistar adecuadamente a los epónimos y demás personajes, lo que debo reflexionar sobre el carácter de cada una de ellas y la preparación que debo tener como entrevistador.

Pienso que al momento de entrevistar es importante tener en mente otros modelos como “las funciones del lenguaje” de diversos lingüistas como Jakobson⁵² o Halliday⁵³, puesto que el conversador-entrevistador-interlocutor-investigador debe ser conciente de dichas funciones, con cuáles cuenta y con cuáles no; cuándo usar unas y cuándo otras; las vías en nuestra producción verbal y no verbal. El investigador debe cultivar las funciones necesarias de acuerdo a las características variables de los sujetos. La manera de transmitir los mensajes y de recibirlos varía según idiolectos y sociolectos, por lo que se vuelve imperante adquirir o ser

⁵² Cfr. Jakobson, R. *Essais de linguistique générale*. Minuit, París, 1963.

⁵³ Cfr. Halliday, M. A. K. *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*. Fondo de Cultura Económica, México, 1978.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

concientes de las habilidades y debilidades comunicativas y lingüísticas con que se cuenta o no. Y qué decir del cambio de lengua.

Algunas de las estrategias del capítulo cuatro y de sus elementos me recuerdan aspectos básicos de la actuación: escenario, guion teatral, protocolo, protagonismo, actuación, papel, interacción, dinámica. Todo esto me ha permitido asimilar por analogía –guardando las distancias de los ámbitos– de mejor manera el material de Valles. Las herramientas de expresión verbal y corporal que tengo sobre el teatro me aportaron herramientas significativas para desempeñar el papel del entrevistador. Por medio de ellas supe establecer mejores relaciones de lenguaje no verbal sobre todo cuando la entrevista *in progress* lo requirió: la adaptación y la improvisación para modificar temas que no resultaron cómodos, adecuados, pertinentes para el entrevistado se pudieron girar de manera armónica. Esto abre una veta para diseñar herramientas de la actuación para el entrevistador etnográfico, tales como uso adecuado de la voz (entonación, potencia, intenciones, énfasis); *gestus* y distanciamiento brechtiano⁵⁴, entre otros.

⁵⁴ El *gestus* es la expresividad sintética gestual no sobrecargada; el *verfremdunseffekt* (distanciamiento) es un concepto brechtiano en el que se le pide al espectador ser consciente de que “lo que sucede en la escena es ficción y la verdadera tragedia está allá afuera en la realidad inmediata; “representación distanciadora es aquella que permite reconocer el objeto, pero que lo muestra, al propio tiempo, como algo ajeno o distante (*Fremd*)”, y que reflexione críticamente a partir de la representación. Cfr. Brecht, Bertolt. *El pequeño organon para teatro*. Apartado 42, Editorial Don Quijote, 1983. En este caso, el uso del *gestus* en mi papel como entrevistador, me permitió establecer expresiones comunicativas sintéticas dialécticas con el testimonio del entrevistado, sin interrumpirlo, proveyendo de empatía y ambiente empático para facilitar su charla. El distanciamiento para inducir en el entrevistado el pensamiento de que su testimonio es una suerte de objeto de conocimiento, al que podemos verle de manera crítica para dotar de reflexividad.

Autoetnografía

La autoetnografía ha tenido un camino sinuoso en la academia a partir de la etnografía, la biografía, las narraciones no ficcionales. Dice Godall que: “La investigación cualitativa en la academia, vía la estructura de narrativa de no ficción, aparece con una serie de nombres como etnografía narrativa, personal, escritura pre-formativa, autoetnografía, práctica creativa analítica”⁵⁵. Ya entendida como autoetnografía, Carolyn Ellis aclara su significado: “La autoetnografía es un género de escritura e investigación autobiográfico que [...] conecta lo personal con lo cultural”⁵⁶. En ese mismo sentido Richardson determina que “Las autoetnografías son altamente personalizadas, textos reveladores en los cuales los autores cuentan relatos sobre su propia experiencia vivida, relacionando lo personal con lo cultural”⁵⁷

No hay mucha bibliografía sobre el teatro aguascalentense. Este hecho me llevó a indagar sobre otros métodos para la obtención de datos e información y la generación de conocimientos. Llegó entonces a mí la noticia de la autoetnografía. Franco Ferraroti afirmó al respecto que:

El individuo no totaliza una sociedad global directamente. Lo hace a través de la mediación de su contexto social inmediato y de los grupos limitados de los cuales forma parte [...] De igual manera, la

⁵⁵ Cfr. Goodall, H. L. B., *Writing Qualitative Inquiry. Self, Stories, and Academic Life*, Left Coast Press, Walnut Creek, California, 2008.

⁵⁶ Ellis, Carolyn, “Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity. Researcher as Subject”, en Denzin, N. y Lincoln, Y. (eds.), *Collecting and Interpreting Qualitative Materials*, Sage, Thousand Oaks, California, 2003, p. 209.

⁵⁷ Richardson, L., “Writing. A Method of Inquiry”, en *Ibid.*, p. 512.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

sociedad totaliza a cada individuo específico a través de las instituciones mediadoras⁵⁸

Yo formo parte de una agrupación teatral –de la cual paradójicamente me distancié, es decir, he dejado de colaborar con ellos desde 2012, primero para la maestría, y ahora, para cumplir con mis compromisos doctorales– y tengo contacto con los grupos teatrales, directores, actores, profesores y estudiantes dramáticos de la entidad, pues ha sido mi contexto social inmediato de vida y profesional. Mi experiencia personal por medio de la autoetnografía se convierte en un medio a través del cual brindé conocimiento sobre el teatro aguascalentense.

La inquietud por investigar lo que he realizado en esta tesis proviene desde años atrás. He tenido relación con el teatro de la entidad desde que tengo memoria, he conocido a distintos personajes, escenarios, camerinos; he visto infinidad de obras y procesos de montaje de distintos grupos. Todo esto por el contacto de mi padre, quien es actor, director y productor teatral con una larga trayectoria. Incluso antes de entrar a la maestría en arte, donde indagué algunos aspectos históricos en torno al teatro aguascalentense como sus políticas educativas en las décadas de 1960 y 1970, me preguntaba si la sociedad conocería y daría el valor que tiene el teatro de la entidad. Esto fue tomando forma y desembocó en la presente investigación. En algún momento del proceso, me percaté de que mi historia de vida me motivó capitalmente para querer emprender la reconstrucción histórica del teatro aguascalentense y que, además, mis experiencias de vida y mi práctica profesional como profesor de teatro universitario podían convertirse en una fuente de conocimientos a través de la autoetnografía. Dice Silvia Bérnard Calva que:

⁵⁸ Ferraroti, Franco, “Biografía y ciencias sociales”, en *Cuadernos de Ciencias Sociales 18: Historia Oral y Historias de Vida*, San José: FLACSO, 1988, p. 94.

Si algo define a la autoetnografía es su propuesta de entender lo cultural y lo social desde lo personal. [...] No propone escribir la vida entera como lo haría la autobiografía, sino ceñirse a un tema y abordarlo desde la experiencia misma de quien investiga.

[...]Una cuestión clave de esta perspectiva metodológica es, precisamente, la introspección, el ejercicio de diálogo interno que, haciendo uso de la información preexistente, busca dar una explicación que permita ubicar ese evento personal dentro de un contexto más amplio y explicarlo desde el mismo. Es un diálogo entre lo individual y lo social⁵⁹

Nací en 1984, por lo que desde finales de esa década he estado relacionado con el teatro y sus figuras en la entidad. En 2010 comenzó mi camino como docente en la Universidad Autónoma y a partir de 2011 me integré como profesor de teatro de la Licenciatura en Artes Escénicas: Actuación. Abstraje el tema del teatro, en mi experiencia de vida en estos periodos: desde que tengo memoria y en mi apartado como catedrático. Yo he hablado de abstracción; Bénard, más puntual, habla sobre la introspección:

La propuesta central de esta metodología es que lo personal es social y que a través de un análisis de nosotros mismos mediante un proceso de introspección, podemos lograr entender el contexto más amplio⁶⁰.

⁵⁹ Bénard Calva, Silvia, *Atrapada en provincia. Un ejercicio autoetnográfico de imaginación sociológica*, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2014. p. 180.

⁶⁰ *Idem*.

La introspección, ese proceso a través del cual he establecido un diálogo con mis experiencias, conocimientos y memorias, me ha permitido generar conocimientos sobre el tema, para tener mayor entendimiento en torno del contexto del teatro a partir de los años noventa del siglo XX en adelante, con especial énfasis en la enseñanza del teatro en la universidad: a través de la autoetnografía he podido proveer de un testimonio analítico que dialoga con los inicios de la profesionalización del teatro en la entidad, y con mi propia pedagogía.

Método de las Generaciones

El Método de las Generaciones nos ha parecido una vía adecuada para esta tesis puesto que hemos observado la existencia de figuras importantes pertenecientes a distintas generaciones que impactaron en el teatro aguascalentense de la segunda mitad del siglo XX. ¿Cuáles? Antonio Leal y Romero, Jorge Galván, Jesús Velasco, José Claro Padilla. Tenemos la hipótesis de que el comportamiento que el teatro ha seguido, sea de cambio, ruptura o contradicciones, tienen parte primordial en algunos actores y directores. Empíricamente hemos observado además que dichos directores pertenecen a distintas generaciones por distanciamientos de alrededor de quince años en unos casos y de treinta años en otros casos. ¿Cuánto y cómo cambia la sociedad y la cultura en dichos periodos?, ¿recrear la historia del teatro en estos periodos nos brindará luz para contestar las dos preguntas anteriores? Pensamos que, si bien es ingenuo pensar que un estudio pueda responder totalmente a dichas interrogantes, la presente investigación, de la mano del método de las generaciones puede ofrecer varias respuestas al respecto.

Según Julián Marías, en *El método histórico de las generaciones*, dicho método no se trata de una mecanización infundada, de un automatismo matemático que

decida que cada quince o treinta años necesariamente haya una figura importante y un cambio innegable. No es forzoso que el centro de la generación coincida con 30 años, pueden ser 28 o 34; y se trata, no de parecidos entre los hombres, sino del mundo en que esos hombres vivían, de la estructura de las vigencias que constituían el mundo de cada uno de ellos; de los problemas planteados y del modo de estar planteados a cada uno, porque no afectan igual a un joven, un hombre maduro o un anciano”⁶¹.

Entre los personajes que arriba hemos mencionado, ¿habrá cambios del tipo que nos plantea Marías? ¿Habrá cambios en la estructura de las vigencias, por ejemplo, del mundo que vivió Leal y Romero, ya en edad madura, del que vivió el joven Galván?

Es importante tener plena conciencia de que se debe precisar cómo se investiga la serie de las generaciones en una época y en ámbito determinados⁶², puesto que se puede hablar en términos de “mi generación”, “la anterior”, “la siguiente”. Podemos delimitarlas investigando las fechas natales de las personas para un esquema cronológico. No es lo mismo hablar “de mi generación”, que la coincidencia de afinidades de ideas, opiniones, aficiones, etc.; no hay que confundir esa impresión subjetiva con generación, pues esta última está marcada por un determinado tipo de momento histórico-social-cultural.

De Julián Marías retomamos el término de ‘Epónimo’ como el representante de una generación decisiva. Para caracterizarlo hay que tener en cuenta su escala provisional, hipotética, como retícula para contemplar una realidad histórica, “tomando como centro de generación la fecha en que ese epónimo cumplió los 30

⁶¹ Marías, Julián, *El método histórico de las generaciones*, en *Revista de Occidente*. Universidad de Michigan, Estados Unidos, 1961, p, 160.

⁶² *Ibid.*, p. 169.

años (lo mismo da tomar la fecha natal o la de los 30 años porque entre una y otra hay un intervalo de dos generaciones justas)”⁶³.

En el material *Semiótica del teatro*⁶⁴, en el “Cap. VI. Historia y semiótica del teatro”, Fernando de Toro aborda antecedentes generales de la historización de la literatura, de la cual toma modelos para redirigirlos a la historización del teatro. Refiere el estado actual de la investigación histórica, teoría de la historia literaria en Hispanoamérica. Habla del Método de las Generaciones para comprender los comportamientos y cambios; tiene una propuesta teórica a niveles formal y contextual. A lo largo de todo esto se apoya en conceptos de H. R. Jauss, Juan Villegas y Michel Riffaterre, Arrom, Oldrich Belic, Fernández Retamar. Mi tesis entonces está fundamentada también de acuerdo a la importancia que De Toro observa en torno a la historización del teatro en Latinoamérica, donde es cada vez más acuciado el estudio de los teatros regionales, de las provincias, de los teatros provenientes de las territorios equivalentes a los estados y los municipios de otros países para la comprensión generacional de los tipos, etapas del teatro o teatralidades de las periferias, tan importantes como las capitales, con sus propios desarrollos y características históricas, estéticas, pedagógicas particulares. Esta tesis es una pieza para abonar al rompecabezas cartográfico del teatro regional y del teatro nacional⁶⁵.

⁶³ *Ibid.*, p. 171.

⁶⁴ Cfr. De Toro, Fernando, *Semiótica del Teatro*. PasoDeGato, México, 2014.

⁶⁵ Cfr. Botrel Jean-François. “El teatro en provincias bajo la Restauración. Un medio popular de comunicación”, In: *Bulletin Hispanique*, tome 79, n°3-4, 1977. pp. 381-393, el cual habla del teatro en el periodo de la Restauración borbónica, es decir la etapa política de la historia de España desarrollada bajo sistema monárquico que se extendió entre finales de 1874 (cuando se pronuncia el general Arsenio Martínez Campos y se pone fin a la Primera República Española) y el 14 de abril de 1931 (cuando se proclama la Segunda República). De igual manera la investigación Osvaldo Pellettieri (Director), *Historia del teatro argentino en las provincias*. Editorial Galerna, Buenos Aires, 2005, el cual, realizado en colaboración con una infinidad de investigadores de la Universidad de Buenos Aires y el Instituto Nacional del Teatro de Argentina, abordan la historia del teatro de las

Imaginación sociológica

Para esta perspectiva teórica me centraré en el trabajo *La imaginación sociológica*⁶⁶ de C. Wright Mills, publicado en los EEUU originalmente en 1959.

El hombre está atrapado por el círculo en el que vive. Los hombres corrientes rara vez son conscientes de la intrincada conexión entre el tipo de sus propias vidas y el curso de la historia del mundo. Es necesaria la imaginación sociológica para lograr esa conexión y observar cómo el curso de la historia nos afecta a todos desde lo individual y lo colectivo. Dice Mills que:

La Imaginación Sociológica permite captar la historia y la biografía y la relación entre ambas dentro de la sociedad. [...] Varios analistas sociales como Spencer, Ross, Comte, Durkheim, Manheim, Marx, Veblen, Schumpeter, Lecky, Weber se han formulado preguntas en torno a ello. [...] La imaginación sociológica es la forma más fértil de esa conciencia y coadyuva a la comprensión del sentido cultural de las ciencias sociales [...] La primera tarea política e intelectual del científico social consiste hoy en poner en claro los elementos del malestar y al indiferencia contemporáneos. Lo demandan artistas, científicos, intelectuales.⁶⁷

En este campo está mi objeto de estudio. La Imaginación Sociológica entabla una relación entre historia, biografía y sociedad, por lo que tiene similitud con la autoetnografía, por la interrelación mencionada, con la diferencia de que la

provincias de Buenos Aires, Chubut, Córdoba, Entre Ríos, Formosa, Mendoza, Salta, San Juan, San Luis Santa Cruz, Santa Fe y Tucumán.

⁶⁶ Mills, C. W., *La imaginación sociológica*. Siglo XXI, México, 2005, p. p. 21–62.

⁶⁷ *Ibid.*, p. p. 25–29.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

primera busca dar cuenta de los sucesos históricos alrededor de mí, mientras que lo segundo se sitúa en la introspección de lo cultural y lo personal. Por otro lado, Mills refiere que “a falta de una ciencia social adecuada, los críticos y nos literatos han sido los principales formuladores de inquietudes individuales y problemas públicos. El artista podría auxiliarse de la Imaginación Sociológica. [...] para las tareas culturales”⁶⁸:

La Imaginación Sociológica fue importante para mi investigación de manera doble. En primer lugar porque me permitió establecer relaciones entre los conocimientos empíricos, nociones, hipótesis, problematizar, generar diversas preguntas de investigación y responderlas. Me pregunté cosas alrededor de los maestros que ya ubicaba, cómo enseñaban, quiénes eran sus actores, qué técnicas empleaban, cuánto tiempo duraron, cuanto tiempo permaneció el tipo de enseñanza, si cambió cuándo fue y por qué, si es mejor la enseñanza académica del teatro que la que se da sobre la marcha y por qué, entre muchas otras.

En segundo lugar porque gracias a la imaginación sociológica amalgamé armónica y pertinentemente los modelos, teorías y conceptos, puesto que fue la que me permitió conectar los hallazgos encontrados gracias a la búsqueda documental y las entrevistas que realicé, con la perspectiva de la Historia del Tiempo Presente, El Método de las Generaciones, la introspección autoetnográfica, y con la Historia para escribir esta tesis.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 37.

Cartografía teatral

En el libro *Introducción a los estudios teatrales*⁶⁹, Jorge Dubatti aborda, en el “Cap. VIII Teatro Comparado, Cartografía teatral”, un enfoque de reconstrucción histórica (entre otros aspectos) del teatro de una localidad. Inicialmente aborda problemáticas sobre conceptos de internacionalidad y supranacionalidad, continúa con territorialidad, supraterritorialidad y cartografía. Discute ampliamente la intranacionalidad, las áreas y las fronteras internas. Lo más sobresaliente es su disertación sobre los teatros mundiales, universales, nacionales. Para ello acude a Dimero, García Canclini entre otros, ya que necesita apoyarse además en identidades, multiculturalidad, multilingüismo.

Más adelante aborda la *Weltliteratur* y su propuesta de correlato, un “Theater der Welt”, desde donde incluye los mapas posibles (Teatro Occidental, Teatro Oriental, Teatro Europeo, Teatro Meridional, Teatros Nacionales, etc.). El concepto del Teatro del Mundo o Teatro Universal “es el concepto más problemático por excelencia”. Propone cinco modalidades: a) Criterio cuantitativo, b) Criterio cualitativo de recepción y circulación, c) Criterio cualitativo de excelencia artística, d) Criterio cualitativo de relevancia histórica, y e) Criterio cualitativo de representación del mundo.

La cartografía es la coronación de los saberes del comparatismo teatral. A continuación sintetizamos el inventario de tipología de mapas que emanan de la cartografía teatral: Mapa de localización y distribución, mapa de circulación, mapas de irradiación, mapa de sincronía, mapa de concentración, mapa de zonas o áreas de extensión, mapa administrativo o geopolítico, mapa de circuitos, mapa cualitativo, mapa de flujos, mapa histórico, mapa cuantitativo.

⁶⁹ Cfr. Dubatti, Jorge, *Introducción a los estudios teatrales*, Libros de Godot, México, 2011.

Dubatti establece un modelo que tiene por objetivo comparar los distintos teatros, entendiendo que existen Teatros Universales, Teatros Nacionales, Teatros Regionales. Que todos ellos responden a particularidades culturales. La pertinencia de tomar en cuenta los postulados de Dubatti para nuestra investigación reside en que nos provee de diversas categorías que contribuyen al ordenamiento de lo que se ha investigado. La proyección ideal es el atlas teatral. Dubatti es uno de los principales investigadores teatrales en Latinoamérica en la actualidad. He considerado este material para dotar legitimidad del lugar y función que ocupa esta investigación: la presente tesis es una pieza sobre el teatro en Aguascalientes en el siglo XX; es una pieza que se coloca en el mapa del teatro regional; y es a su vez una pieza más del mapa del teatro mexicano.

Cuadro introductorio

A partir de la investigación elaboré un cuadro sintético, una suerte de introducción breve, un mapa de acceso panorámico, a la luz de distintos conceptos, que describiera las etapas que componen el teatro aguascalentense de la segunda mitad del siglo XX. La columna vertebral de estas etapas es el tipo de enseñanza y práctica del teatro. Así, desde unos anteojos puestos en el método de las generaciones, recreamos una categorización de figuras agenciales o epónimos como se lee: a) ciertas personalidades alrededor de las cuales manan b) diversas escuelas en un c) periodo de agencia y d) espacios, todos ellos que ayudan a estructurar el e) tipo de teatro de cada uno. Este cuadro contempla además antecedentes (un panorama amplio de la primera mitad del siglo XX) y un epílogo (que revisa la intervención de las instituciones de educación superior en el teatro). A continuación, dicho cuadro:

Cuadro 1. Síntesis de las etapas del teatro en Aguascalientes durante la segunda mitad del siglo XX

0. Antecedentes del Teatro en Aguascalientes durante la primera mitad del siglo XX. *Chin Chun Chan*. Conflicto chino en un acto, de José F. Elizondo (1904)

TEATRO AMATEUR				
1. Teatro Anarquista – socialista. El Grupo Cultura Racional en busca del obrero librepensador por medio del teatro (1923)				
Epónimo	Grupo, Escuela, A. C., Programa o Institución	Periodo de Agencia	Espacio(s)	Tipo de teatro
 Elías Rivera y Alfonso Guerrero	Cuadro Artístico Emancipación Obrera Ferrer y Guardia (grupo de teatro infantil)	1923	Teatros, calles, espacios ferrocarrileros	Amateur Enseñanza intuitiva sobre la marcha Sentido didáctico: Político anarquista
2. Elías Rivera y El Conjunto Artístico de Drama y Comedia “Hamlet” (1933–actualidad)				
Epónimo	Grupo, Escuela, A. C., Programa o Institución	Periodo de Agencia	Espacio(s)	Tipo de teatro
 Elías Rivera, Socorro Rivera  Zenaido Muñoz y Ambrosio Muñoz	Conjunto Artístico de Drama y Comedia “Hamlet”	1933–actualidad	Teatro de la Primavera	Amateur Enseñanza intuitiva sobre la marcha Familiar

3. Antonio Leal y Romero: la Academia de Bellas Artes (ABA) y el Instituto Aguascalentense de las Bellas Artes (IABA). Un antecedente del teatro institucional (1950–1969)				
Epónimo	Grupo, Escuela, A. C., Programa o Institución	Periodo de Agencia	Espacio(s)	Tipo de teatro
 <p><u>Antonio Leal y Romero</u></p>	<p>Grupo del IABA Grupo de la Escuela Normal Grupo de los Ferrocarrileros</p>	1950-1969	<p>Franz Liszt Ferrocarriles IABA Escuela Normal de Aguascalientes</p>	<p>Institucional Frontera con lo Amateur: la Enseñanza sobre la marcha es ya con conocimiento de una técnica: Las 10 lecciones de Salvador Novo Taller</p>
TEATRO INSTITUCIONAL				
Casa de la Cultura / Instituto Cultural de Aguascalientes				
1. Jorge Galván y el grupo Los Teatristas de Aguascalientes. La renovación desde el teatro clásico universal (1969–1985)				
Epónimo	Grupo, Escuela, A. C., Programa o Institución	Periodo de Agencia	Espacio(s)	Tipo de teatro
 <p>Jorge Galván</p>	<p>Teatristas de Aguascalientes Casa de la Cultura</p>	1969 -1985	<p>Casa de la Cultura, Teatro Antonio Leal y Romero, Teatro Morelos, Teatro Espacio 197, Municipios del Estado y de norte del país, El Paso, Texas, EEUU.</p>	<p>Institucional Enseñanza sobre la marcha, con conocimiento de diversas técnicas Taller Profesional en la práctica</p>

2. Jesús Velasco y el grupo La Columna de Aguascalientes. El teatro cómico y farsico comercial (1985–actualidad)				
Epónimo	Grupo, Escuela, A. C., Programa o Institución	Periodo de Agencia	Espacio(s)	Tipo de teatro
 Jesús Velasco	La Columna de Aguascalientes Instituto Cultural de Aguascalientes	1985 - actualidad	2do. Patio del ICA, Teatro Leal y Romero, Teatro Morelos, Teatro Aguascalientes, El Paso, Texas, EEUU	Institucional Enseñanza sobre la marcha, con conocimiento de diversas técnicas Taller Profesional en la práctica

TEATRO INDEPENDIENTE				
1. Rogelio Guerra y el Conjunto Ricardo Flores Magón. Teatro callejero de denuncia, anarquía y lucha social (1983 – 1989)				
Epónimo	Grupo, Escuela, A. C., Programa o Institución	Periodo de Agencia	Espacio(s)	Tipo de teatro
 Rogelio Guerra	Conjunto Ricardo Flores Magón CLETA Centro Regional de Educación Normal de Aguascalientes (CRENA)	1984-1989	Calles del centro de la Ciudad, El Parián, “Línea de Fuego”, Escuelas Normales	Independiente. Enseñanza sobre la marcha con conocimiento de diversas técnicas. Escolar, familiar, didáctico político, anarquista.

2. José Claro Padilla Beltrán y Formación Actoral Al trote. La apuesta por el profesional independiente (1986 – actualidad)				
Epónimo	Grupo, Escuela, A. C., Programa o Institución	Periodo de Agencia	Espacio(s)	Tipo de teatro
 <p>José Claro Padilla Beltrán</p>	<p>Centro Regional de Educación Normal de Aguascalientes (CRENA) / Grupo SCALA del SNTE</p> <p>La Columna de Aguascalientes</p> <p>Formación Actoral al Trote</p>	<p>1984 - actualidad</p>	<p>Parque Recreativo “El Cedazo”, ICA, Teatro Leal y Romero, Teatro Morelos, Teatro del Parque, Teatro Aguascalientes, Foro Cultural Al Trote, Escuelas Normales, Estados del interior, Ciudad de México, algunas ciudades extranjeras</p>	<p>Al trote, A. C.: Producción Independiente para su propio espacio y para instituciones diversas. Escuela de formación actoral con planes y programas de estudio propios. Compañía teatral profesional independiente. Familiar. Multiplicidad de estilos, géneros y tipos de teatro. Semillero de artistas</p>
3. José Guadalupe Domínguez. Un Tranvía y un Kiosko familiar infantil con máquina de Albatros (1987 – actualidad)				
Epónimo	Grupo, Escuela, A. C., Programa o Institución	Periodo de Agencia	Espacio(s)	Tipo de teatro

 <p>José Guadalupe Domínguez</p>	<p>Tranvía Grupo Teatral</p> <p>Productora Albatros</p> <p>Kiosko</p>	<p>1987 – actualidad</p>	<p>Calles, teatros y café de la Ciudad, Teatro del IMSS, escuelas de educación media y media superior, Casa de la Cultura, Kiosko de Expo Plaza, Ciudad de México, algunas ciudades extranjeras</p>	<p>Textos originales. Producción Independiente para las instituciones Dirección sobre la marcha con influencia del cine; no hay enseñanza, salvo excepciones. Trabaja con actores ya iniciados o formados. Escolar, familiar, didáctico político, de protesta y conciencia social.</p>
---	---	------------------------------	---	--

<p>4. José Concepción Macías Candelas. El Sho(w)n autodidacta aparte (1987 – actualidad)</p>				
<p>Epónimo</p>	<p>Grupo, Escuela, A. C., Programa o Institución</p>	<p>Periodo de Agencia</p>	<p>Espacio(s)</p>	<p>Tipo de teatro</p>
 <p>José Concepción Macías Candelas</p>	<p>Independiente Universidad de las Artes Universidad Autónoma de Aguascalientes Instituto Municipal para la Cultura</p>	<p>1987- actualidad</p>	<p>Teatros de la Ciudad, calles, Universidad de las Artes y Universidad Autónoma de Aguascalientes</p>	<p>Formación autodidacta. No forma actores. Actor de teatro y cine y director de teatro. Trabaja con instituciones.</p>

5. Un primer acercamiento al teatro feminista en Aguascalientes: Las hijas de doña Chayo				
Epónimo	Grupo, Escuela, A. C., Programa o Institución	Periodo de Agencia	Espacio(s)	Tipo de teatro
 <p>Silvia Martínez, Mariana Torres</p>	<p>Ce-Ollín</p> <p>Las hijas de doña Chayo</p>	<p>1994 - actualidad</p>	<p>Teatro del IMSS</p> <p>Bares, fonda típica</p> <p>“La Querencia” y restaurantes</p> <p>Casas particulares</p>	<p>Independiente</p> <p>No forma actores</p> <p>Trabaja con actores iniciados o ya formados</p> <p>Teatro feminista</p>

PROFESIONALIZACIÓN DEL TEATRO EN AGUASCALIENTES				
El papel de la academia: Del técnico en actuación a la licenciatura				
1. El Programa Nacional de Teatro Escolar (PNTE) como antecedente de la profesionalización				
Epónimo	Grupo, Escuela, A. C., Programa o Institución	Periodo de Agencia	Espacio(s)	Tipo de teatro
	<p>Programa Nacional de Teatro Escolar</p> <p>Instituto Nacional de Bellas Artes INBA</p>	<p>1996</p>	<p>Teatro del IMSS</p>	<p>Escolar</p> <p>El INBA acudió a los actores de las localidades para darles un curso de un mes y prepararlos para el PNTE.</p> <p>Funciones para escuelas diversas con andamiaje profesional: producción, dirección, equipo escenotécnico, salario.</p>

2. Centro Cultural “Los Arquitos” y la Carrera de Técnico Superior en Actuación (1994). Antecedente pionero de la profesionalización del teatro en Aguascalientes.				
Epónimo	Grupo, Escuela, A. C., Programa o Institución	Periodo de Agencia	Espacio(s)	Tipo de teatro
 Alcibíadez Saldívar,  Rafael Santacruz Langagne	Instituto Cultural de Aguascalientes Centro Cultural “Los Arquitos” Programa de Técnico Superior en Actuación (TSA) y Programa de Técnico Superior Universitario en Actuación (TSUA)	TSA 1994-2007 TSUA 2005-2008	Teatros del Instituto Cultural de Aguascalientes. Foro “La puga” del Centro Cultural “Los Arquitos”. Espacios alternativos	Escolarizado, académico, con planes y programas con validez oficial. Grado de Técnico Superior en Actuación y años más tarde de Técnico Superior Universitario en Actuación.
3. Universidad La Concordia. La primera licenciatura relacionada con el teatro: Artes Escénicas y audiovisuales (2004)				
Epónimo	Grupo, Escuela, A. C., Programa o Institución	Periodo de Agencia	Espacio(s)	Tipo de teatro
	Universidad La Concordia	2004 – 2018	Universidad y espacios alternativos	Escolarizado, universitario. Título de Licenciado en Artes Escénicas y Audiovisuales

4. Universidad de las Artes. Licenciatura en Teatro (2009)

Epónimo	Grupo, Escuela, A. C., Programa o Institución	Periodo de Agencia	Espacio(s)	Tipo de teatro
 Guadalupe Zaragoza	Universidad de las Artes Licenciatura en Teatro	2009 - actualidad	Teatros del ICA Caja negra y espacios de la Universidad de las Artes Espacios alternativos	Escolarizado, universitario. Título de Licenciado en Teatro.
 Alexa Torres				

5. Universidad Autónoma de Aguascalientes. Licenciatura en Artes Escénicas: Actuación (2010)

Epónimo	Grupo, Escuela, A. C., Programa o Institución	Periodo de Agencia	Espacio(s)	Tipo de teatro
Jorge H. García  María Marcucci	Universidad Autónoma de Aguascalientes Licenciatura en Artes Escénicas: Actuación	2010 – actualidad	Finca de Artes Escénicas, Espacios y auditorios de la UAA, Teatros del ICA, espacios alternativos	Escolarizado, universitario. Título de Licenciado en Artes Escénicas: Actuación.

El objetivo de este cuadro es familiarizarnos con la estructura que he construido para esta tesis, misma que a continuación leemos:

En el Capítulo 1. Antecedentes del Teatro en Aguascalientes durante la primera mitad del siglo XX, encontraremos *Chin Chun Chan*, del aguascalentense José F. Elizondo como un primer referente de la práctica profesional del teatro a principios del siglo XX, fincado en la temática de la xenofobia; leeremos sobre el teatro anarquista / socialista que proviene desde el grupo “Cultura Racional”. Sus integrantes buscaban que sus compañeros fueran rescatados de la ignorancia en que se hallaban y convertirlos en seres ideológicamente maduros, en librepensadores. Los grupos eran dos: por un lado estaban el “Cuadro Artístico Emancipación Obrera”, formado por Elías Rivera y el grupo de Teatro Infantil “Ferrer y Guardia”, fundado por Alfonso Guerrero. Aquí observamos una ruptura ideológica, ya que por otro lado estaba el Teatro Amateur-Escolar que emana desde las enseñanzas de un maestro o maestra, quien enseña sobre la marcha del montaje desde la escuela o el grupo; en esta categoría tenemos la figura de la maestra Francisca Ruiz Esparza, maestra de Elías Rivera y de Antonio Leal y Romero, quien probablemente inculcó en ellos el gusto por el teatro. También tenemos como antecedentes del teatro local a Elías Rivera con el Grupo Hamlet y el teatro de la calle Primavera que era un teatro familiar; así como al Instituto Aguascalentense de las Bellas Artes, teniendo como representante a Antonio Leal y Romero, que representa una ruptura pedagógica pues enseña a partir de las *10 Lecciones* de Salvador Novo y un teatro costumbrista de talleres que se comporta no completamente de acuerdo a políticas culturales del Naciente IABA, sino a su particular ideología conservadora, coincidente con la época.

En el Capítulo II. Teatro Institucional. Casa de la Cultura / Instituto Cultural de Aguascalientes, veremos una ruptura múltiple: es estética e ideológica, pues se da un cambio entre el teatro costumbrista y conservador de Leal y Romero hacia el teatro Universal, clásico, mexicano, moderno, contemporáneo de Jorge Galván y

Los Teatristas de Aguascalientes, permeadas por las políticas culturales del INBA y la figura de Víctor Sandoval; es también pedagógica, pues aunque se sigue enseñando sobre la marcha, los conocimientos de Galván se extendieron más allá de las *10 Lecciones*, pues se formó en la Ciudad de México donde aprendió diversas teorías escénicas; tocaremos además Las jornadas de teatro campesino del CONASUPO, donde hay también un cuaderno pedagógico al respecto; posteriormente, se presenta la comedia española y dramaturgia mexicana de los años 60, 70 y 80 del siglo XX, así como comedia y farsa ligera norteamericana bajo la batuta de Jesús Velasco, lo que implica una ruptura estética. Tanto Galván como Velasco privilegiarán el uso de espacios alternativos dentro de la Casa de la Cultura (patios).

En el Capítulo III. Teatro Independiente. Encontramos que representa una ruptura múltiple con las políticas culturales, opciones estéticas, finalidades del teatro, uso de espacios, tipo de discurso. Así varios epónimos fundan agrupaciones, compañías, grupos. Destaca José Claro Padilla Beltrán, quien funda "Formación Actoral *Al trote*" en 1994. Jorge Galván refiere que José Claro es el representante del teatro independiente y de la ruptura con las instituciones y el teatro devenido desde el estado en Aguascalientes. Serán importantes además José Guadalupe Domínguez, Silvia Martínez, Mariana y Alexa Torres, Marcela Morán, Víctor Meza, Rogelio Guerra, José Concepción Macías Candelas.

En el Capítulo IV. Profesionalización del teatro en Aguascalientes. El papel de la academia: Del técnico en actuación a la licenciatura. Aquí la ruptura es pedagógica primordialmente. El Programa Nacional de Teatro Escolar en Aguascalientes (PNTE) como un antecedente de la profesionalización. Aquí vemos cómo apuesta el estado por los programas artísticos en este caso de teatro con objetivos tales como llevar el teatro a las comunidades campesinas, a los niveles de

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

educación básica de primaria y secundaria para “formar públicos” y desde la Seguridad Social. Se asume por los participantes actores, directores, musicalizadores como un programa en que se les reconoce como profesionales del teatro, porque reciben cursos exprofeso, temporada y paga. Serán importantes en esta etapa Eunice Sandoval, Mariana Torres, Marcela Morán, Luis de Tavira. El teatro se enseña formalmente en Aguascalientes a partir de 1994. El Instituto Cultural de Aguascalientes a través del Centro Cultural “Los Arquitos” con el programa de Técnico Superior en Actuación, luego el Técnico Superior Universitario en Actuación, antecedentes de la Licenciatura en Teatro de la Universidad de las Artes en 2009. En ese periodo, la primera licenciatura que tiene que ver con la enseñanza del teatro en Aguascalientes es la Licenciatura en Artes Escénicas y Audiovisuales de la Universidad La Concordia en 2004, a la que le seguirán la UAA con la Licenciatura en Artes Escénicas: Actuación, y la ya mencionada de las Artes en ese 2009. El teatro se enseña ahora desde la academia formal. Aquí serán importantes las figuras de Alcibíades Saldívar, Jorge García Navarro, María Marcucci, Carlos Adrián Padilla Paredes, Mariana y Alexa Torres y además de varias de las figuras provenientes de los grupos independientes. En este último periodo conviven todos los tipos de teatro.

Finalmente llegamos a las Conclusiones, donde nos enteraremos del cambio que ha tenido la enseñanza del teatro, las similitudes y diferencias, la convivencia de escuelas formales y no formales, la discusión sobre el oficio y la profesionalización, la conformación de planes de estudio de licenciaturas y a modo de cierre, una suerte de propuesta pedagógica de un *kibbitzer* del teatro en Aguascalientes.

Capítulo I. Antecedentes del Teatro en Aguascalientes durante la primera mitad del siglo XX

Un pueblo sin teatro es un pueblo sin verdad

Rodolfo Usigli

Teatro Mexicano⁷⁰

La Historia del teatro mexicano es vasta. Sus personajes, directores, actores, puestas en escena, recintos, dramaturgos, modos de enseñanza, pedagogías, movimientos, corrientes. Abordar el teatro mexicano es una tarea compleja a varios niveles. Debemos distinguir tipos de teatro en cuanto a los albores del teatro prehispánico, en sus manifestaciones rituales de la cultura Náhuatl, el maya-quiché donde los trabajos de confluyen motivaciones y tradiciones culturales con los teatros asociados con las culturas primigenias de las diversas latitudes, como los griegos, los egipcios; el teatro colonial con su finalidad didáctica evangelizadora, los dramaturgos del México criollo como Sor Juana Inés de la Cruz, Juan Pérez Ramírez o Fernán González de Eslava. Podemos situar incluso el teatro desde los panoramas del virreinato y del México de la guerra independentista, el de la Reforma hasta el porfiriato.

Ya en el Siglo XX sería imprescindible voltear al teatro del género lírico, el género chico en la zarzuela y la revista política, el teatro en la Revolución Mexicana, el teatro popular, el regional yucateco, el folclórico y el del Murciélago.

⁷⁰ Para escribir este revuelo introductorio del teatro mexicano, me he basado libremente en los trabajos de Argudín, Yolanda, *Historia del teatro en México*, Panorama, México, 1985; Magaña Esquivel, Antonio, *Imagen y realidad del teatro en México (1533 – 1960)*. Escenología, México, 2000; Moncada, Luis Mario, *Así Pasan... Efemérides Teatrales 1900 – 2000*. Escenología, México, 2007. Reyes de la Maza, Luis, *El teatro en México durante la Revolución*. Escenología, México, 2005.

Luego en la década de 1920 viene el teatro de Experimentación y los siete autores: José Joaquín Gamboa, Víctor Manuel Díez Barroso, Carlos Noriega Hope, Francisco Monterde, Ricardo Parada León y Carlos y Lázaro Lozano García. Junto con ello, dentro de los comediógrafos mexicanos tenemos a Julio Jiménez Rueda, María Luisa Ocampo. Los grandes actores de la época eran Virginia Fábregas, Mercedes Navarro, Paz Villegas, Prudencia Grifell, María Teresa Montoya, Ricardo Mutillo y Fernando Soler. En oposición a ese teatro de influencia española de Jacinto Benavente, llegaron a finales de la década referida, los del *Teatro de Ulises* con un aire de universalidad o de modernidad: Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Celestino Gorostiza, Gilberto Owen. Gorostiza los asumió como teatro de vanguardia, quienes tenían influencias europeas y norteamericanas de sus contemporáneos: Claude Roger-Marx, Charles Vildrac, Eugene O'Neill, Lenormand, Lord Dunsany. El nombre proviene de la revista que editaban Novo y Villaurrutia con influjo de Giraudoux, Proust, Supervielle y James Joyce. En seguida, en la década de 1930, *Los Escolares del teatro*, de la mano de Julio Bracho, que buscaron un teatro también experimental pero no profesional, sino de mayor profundización en la interpretación de sus actores, preocupados por las técnicas de dirección y de actuación. Muy de cerca está el *Teatro de Ahora*, con sus apóstoles Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro, quienes se enfocaron en los aspectos rurales de la vida mexicana, en una suerte de teatro político en torno al campo mexicano en manos extranjeras con un estilo realista. Hacia 1932 el *Teatro de Orientación*, heredero del de Ulises y el de los Escolares, formado por Celestino Gorostiza, centrado en el estilo europeo, lo inconforme, lo disidente; aun así, buscaron ligarse con el Estado. Ellos ya consideraban las nociones de dirección escénica de Gordon Craig, Reinhart, Copeau, Stanislavski, Meyerhold y Piscator.

El Teatro de la Reforma viene con Seki Sano en 1939. El japonés reformó la enseñanza del teatro en México: dominaba el sistema Stanislavski y métodos creadores de Vajtánov, estudió y realizó trabajos pedagógicos en el instituto de Artes Escénicas de Lunacharski y en el de Cinematografía de Moscú, dirigido por Eisenstein, asistente de dirección de Vsévolod Meyerhold. Se hizo cargo de la dirección del grupo teatral patrocinado por el sindicato Mexicano de Electricistas, en sustitución de Xavier Villaurrutia. “Más que representaciones públicas, organizó una escuela de arte dramático en la que germinaron Ricardo Montalván, Lilia Michel, Víctor Junco, Miroslava y María Douglas, entre otras personas. Y mientras otros grupos fueron asomando o representando ante escaso público elegido, los alumnos de Seki Sano “estudiaban y ensayaban [...] sin miras a ninguna representación [...], el maestro los iba reduciendo a la vida estudiosa, a la más rígida disciplina [...] En 1941, bajo el patrocinio del sindicato de Electricistas, organizó el Teatro de las artes, cuyo sueño fue el de ser del y para el pueblo, conforme con aquella enseñanza estético-social de Meyerhold y Vajtánov”.⁷¹

Nos faltaría hablar del El Proa Grupo, de La Linterna Mágica, el Teatro Estudiantil Autónomo (TEA), el Teatro de la Universidad, el Teatro en el INBA, pero baste en esta ocasión con sólo mencionarlos.

⁷¹ Magaña Esquivel, Antonio, *Imagen y realidad del teatro en México (1533 – 1960)*, Escenología, México, 2000, p. p. 235–236.

Teatro aguascalentense

Las formas de enseñanza y práctica del teatro que encontramos en Aguascalientes durante la segunda mitad del siglo XX y hasta nuestros días tienen sus orígenes en diversas manifestaciones de la primera mitad del siglo XX.

Dentro de los antecedentes tenemos que hacer un recorrido puntual para comprender los orígenes y momentos trascendentales que determinaron el carácter del teatro de la primera mitad del siglo XX. No lo haremos de manera exhaustiva, sino más bien demarcativa, y sólo en algunos casos específicos profundizaremos dado el carácter del acontecimiento o del maestro o escuela. El objetivo de esta revisión de antecedentes es realizar un bosquejo que nos permita establecer más claramente comparativos entre los orígenes de cada escuela, y saber de dónde venimos y a dónde vamos, y poder construir a mayor cabalidad perspectivas de continuidad, ruptura y contradicción en el teatro aguascalentense.

Los momentos insoslayables que hemos identificado para este capítulo son 1.1. *Chin Chun Chan*, (1904) de José F. Elizondo, 1.2. El teatro anarquista (1923) del Grupo Cultura Racional; 3) El teatro amateur del Conjunto Hamlet de Elías Rivera. 1.3 El teatro costumbrista de Antonio Leal y Romero (1947–1966) en la Academia de Bellas Artes (ABA), que luego se transformó en Instituto Aguascalentense de las Bellas Artes (IABA).

1.1. *Chin Chun Chan*. Conflicto xeno en un acto. Xenofobia y xenofilia en la zarzuela

Nuestra verdadera nacionalidad es la humanidad

H.G. Wells

La obra *Chin Chun Chan* es un hito a nivel nacional en torno al teatro porfiriano, zarzuela, revista y género chico, por su éxito, temática y cantidad de representaciones dentro y fuera de México sin precedentes, porque son pocas las obras que podemos rastrear incluso a nivel internacional que se hayan representado con éxito alrededor de diez mil ocasiones.

Si bien José F. Elizondo (1880 – 1943) es escritor, dramaturgo y periodista, y no formó actores ni se preocupó por la enseñanza del teatro o la actuación como tal en Aguascalientes, esta obra cobra especial importancia dentro de la discusión en torno a la historia del teatro en Aguascalientes y su profesionalización porque 1) es uno de los grandes antecedentes en donde actores, escritores, músicos, y equipo creativo tuvieron reconocimiento de su oficio como profesionales, así como remuneración constante, organización de agenda de presentaciones, bajo el marco de la creación de la sociedad de escritores, 2) esta obra ha tenido diversos montajes, que son importantes para la historia del teatro mexicano y para el aguascalentense, entre los que destacan los de la compañía Nacional de Teatro en 1992 y el de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, en 2016, 3) es una de las primeras obras mexicanas en el subgénero de la zarzuela, que ya no se basa en temas europeos, sino que se centra en temas mexicanos.

Para comprender el fenómeno de *Chin Chun Chan*, nos hemos centrado en fenómenos socioculturales de la xenofobia y xenofilia. Cada tipo de teatro revisado en esta tesis tiene un centro ideológico claro: el teatro anarquista de los años veinte; el teatro familiar amateur de Elías Rivera de los treinta; el católico de Antonio Leal y Romero en los cincuenta; el institucional del INBA y el IABA en el periodo de Jorge Galván en los sesenta y setenta con un teatro universal y clásico, y desde la misma institución en los ochenta con Jesús Velasco y su teatro cómico y comercial; el independiente en los noventa con José Claro Padilla; institucional formalizante del INBA e Instituto Cultural de Aguascalientes en los años noventa; e institucional profesionalizante en la primera década del siglo XXI con la Universidad La Concordia y, en la segunda década, con la Universidad de las Artes y la Universidad Autónoma de Aguascalientes. Observar el centro ideológico posibilita observar el sentido del tipo de teatro que se elige representar. Así en esta obra de José F. Elizondo precisamente nos llama fuertemente la atención ésta carga ya que ciertos comportamientos extranjeros son malos y vituperables hasta la xenofobia, mientras que otros tipos son buenos e incluso aspiracionales para el mexicano, hasta la xenofilia. Es entonces necesario profundizar en el tipo de teatro y a continuación, lo realizaremos por partes.

De la obra y sus representaciones. Tres montajes clave

El 6 y 7 de febrero de 2016 se presentó en el Teatro Aguascalientes la obra *Chin Chun Chan. Conflicto chino en un acto y tres cuadros*. Fue el primer espectáculo multidisciplinario en el que participaron las diferentes licenciaturas del Centro de las Artes y la Cultura de la Universidad Autónoma de Aguascalientes. Yo acudí el segundo día. De acuerdo al programa de mano, que anunciaba lo siguiente:

Con Motivo del 136 aniversario del nacimiento de José F. Elizondo, la Universidad Autónoma de Aguascalientes en colaboración con el Instituto Cultural de Aguascalientes y la participación de las Licenciaturas en Artes Escénicas, Actuación, Diseño de Moda en Indumentaria y Textil, Arte y Gestión Cultural, en conjunto con la Orquesta Sinfónica de la Universidad Autónoma de Aguascalientes y el Ensamble Vocal *Sutti Studio Di Canto* presenta: “*Chin Chun Chan*: conflicto chino en un acto”, zarzuela de género cómico escrita por José F. Elizondo, en colaboración con Rafael Medina también conocido por el seudónimo periodístico “El pobre Valbuena” y musicalizada por Luis Jordá, pianista y compositor español, la cual fue estrenada por primera vez en 1904, el sábado 9 de abril, en el Teatro Principal de la Ciudad de México y siendo la primera obra mexicana que alcanzó más de mil representaciones⁷².

Luego de ver la obra y conversar con los actores, exalumnos míos, surgieron varias preguntas como ¿qué habrá llevado a Elizondo a escribir esta obra?, ¿habrá algo más detrás de la confusión del alto funcionario chino que se esconde de su histórica mujer?, ¿en realidad la obra es zarzuela solamente? Uno de ellos me preguntó directamente ¿por qué nos burlamos de los chinos? Le respondí que finales del siglo XIX, en tiempos porfirianos, hubo en México un fenómeno de inmigración de diversas naciones, pero no sabía qué había pasado en particular con la inmigración china. La visita al teatro me hizo reflexionar sobre múltiples aristas de la composición de esta zarzuela mexicana de principios del siglo XX, así como sobre sus significados.

⁷² Cfr. Universidad Autónoma de Aguascalientes, Programa de mano de la presentación de la zarzuela *Chin Chun Chan*, 6 y 7 de febrero de 2016.

El presente apartado tiene un triple objetivo: uno) presentar un breve escenario histórico-conceptual dónde discurrir sobre el género chico, la revista lírico-política y la zarzuela; dos) encender un cenital que arroje luz sobre José F. Elizondo y *Chin Chun Chan* y refracte sobre su naturaleza de zarzuela, de revista y de género chico; y tres) reflexionar sobre los temas de la xenofobia y xenofilia en el México porfiriano, época que envolvió el horizonte de F. Elizondo, entendiendo a *Chin Chun Chan* como una respuesta dramática a un conflicto xenofóbico con el inmigrante de origen chino en México. Al final cierro el telón con una reflexión sobre la xenofobia y la xenofilia, y los significados de presentar esta obra por parte de la Compañía Nacional de Teatro en 1992 y por la Universidad Autónoma de Aguascalientes en 2016. Finalmente hacia las conclusiones reflexionaremos en torno a la ideología subyacente en la temática de la obra.

El periodo en el que está circunscrito el origen de *Chin Chun Chan* es uno comprendido a finales del siglo XIX y principios del XX. Coloco a continuación tres breves momentos contextuales mundial, mexicano y aguascalentense.

El mundo a finales del siglo XIX y principios del XX⁷³

La humanidad sobrevivió, pero el gran edificio de la civilización decimonónica se derrumbó entre las llamas de la guerra al hundirse los pilares que la sustentaban. El siglo XX no puede concebirse dissociado de la guerra siempre presente. Para quienes se habían hecho adultos antes de 1914 el contraste era tan brutal que muchos de ellos rechazaban cualquier continuidad con el pasado. “Paz” significaba” antes de 1914 y cuanto venía después de esa fecha no merecía ese

⁷³ Lo que he escrito en este apartado es una paráfrasis sintética del periodo correspondiente a los años finales el siglo XIX hasta antes de la Primera Guerra Mundial, en 1914. Cfr. Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX*. Ed. Crítica S.L., Barcelona, 1995, p.p. 30–31.

nombre. Esa actitud era comprensible, ya que desde hacía un siglo no se había registrado una guerra en la que hubieran participado las grandes potencias. En ese tiempo “las seis grandes potencias” eran Gran Bretaña, Francia, Rusia, Austria-Hungría, Prusia –desde 1871 extendida a Alemania– y, después de la unificación, Italia, estados Unidos y Japón. Entre 1971 y 1914 no hubo ningún conflicto en Europa en la que ejércitos de las grandes potencias atravesaran una frontera enemiga aunque en el Extremo Oriente Japón se enfrentó con Rusia, a la que venció, en 1904-1905, en una guerra que aceleró el estallido de la revolución rusa. Anteriormente nunca se había producido una *guerra mundial*. Todo eso cambió en 1914 con la primera guerra mundial.

México y el Porfiriato⁷⁴

Nos encontramos en el periodo del Porfiriato, que va de 1877, cuando Díaz se convierte por primera vez en presidente de la República, hasta 1911, cuando abandona el país y se exilia en Francia. Es una época en la que la nación se pacificó y la gente se pudo poner a trabajar. Llegaron capitales de Estados Unidos, Francia e Inglaterra y se desarrollaron ramas de la economía. Se construyó un gran sistema ferrocarrilero que tenía su centro en la Ciudad de México y comunicaba muchas de las más importantes ciudades. Este moderno medio de transportación alentó el desarrollo de la minería, actividad que fue eje de la economía colonial y en la cual se fincaron de nuevo grandes esperanzas. Al mismo tiempo se fundaron muchos bancos, algunos con oficinas en toda la República, como el Nacional de México y el de Londres y México, y otros de carácter regional o estatal, como los de San Luis,

⁷⁴ Gómez Serrano, Jesús, y Delgado, Francisco Javier, *Aguascalientes. Historia Breve*. FCE, SEP, COLMEX, FHA. Aguascalientes, México, 2010, p.p. 144-148.

Zacatecas y Aguascalientes. Estos bancos favorecieron el ahorro y el crédito y modernizaron la economía.

Lo criticable, sin embargo, es que la democracia perdió sustancia, pues los cargos más importantes eran para amigos del general Díaz. Él nombraba gobernadores de los estados, ministros de la Suprema Corte de Justicia, y diputados y senadores al Congreso de la Unión. El desarrollo económico no resultó benéfico para todos. Al lado de los magnates que con la ayuda de los políticos creaban fábricas e inundaban los mercados con productos novedosos, estaban los trabajadores que a cambio de jornadas de 12 o más horas al día recibían salarios miserables con los que no podían dar a sus familias lo más indispensable ni educar a sus hijos. En el campo las grandes haciendas acaparaban las mejores tierras y el agua; el trabajo de los campesinos muchas veces no era remunerado, sino que se les pagaba con raciones de maíz que apenas aseguraban la supervivencia. Quienes protestaban eran encarcelados o trasladados a las plantaciones del sur donde las condiciones de trabajo eran aún más duras y en muchos casos los llevaba a la muerte. La gente no tenía oportunidad de organizarse ni de publicar periódicos con ideas diferentes. Sin embargo conviene recordar que el periodo, como tal, no fue una dictadura en el sentido lato del término. Sólo en contadas ocasiones fue necesario recurrir a la fuerza para imponer un candidato o sofocar la indignación de los trabajadores. Es indudable que había en torno a la figura de don Porfirio y su régimen un notable consenso, que era hijo de la pacificación del país y de los evidentes progresos. A pesar de todo, la mayor parte de la población apreciaba mucho la paz, el progreso material, los nuevos servicios de salud, educación y comunicaciones, modernización de las ciudades.

Aguascalientes en el marco del porfiriato⁷⁵

En el periodo del Porfiriato, entre 1877 y 1911 los políticos que controlaron el estado de Aguascalientes formaban un grupo bien identificado en cuya cabeza estaban Francisco Gómez Hornedo, Alejandro Vázquez del Mercado, Miguel Guinchard, Rafael Arellano y Carlos Sagredo, gobernadores todos ellos. El jefe local del porfirismo era Gómez Hornedo que al triunfo de la revolución de Tuxtepec se convirtió de inmediato en gobernador del estado. Durante su gestión (1877-1879) procuró el saneamiento de las finanzas públicas, la construcción del Salón de Exposiciones, la apertura del Liceo de Niñas y la reunificación del partido liberal, lo que le valió erigirse como la primera figura política de la entidad. El alcance del progreso económico, en los servicios públicos de salud, educación y comunicaciones que experimentó el país en el Porfiriato fueron constantes en Aguascalientes, que se convirtió en uno de los estados privilegiados por los inversionistas y su capital era puesta como ejemplo de lo que en México se había logrado gracias al empeño pacificador de don Porfirio.

En Aguascalientes durante la segunda mitad del siglo XIX desaparecieron antiguos latifundios y se fraccionaron las más grandes haciendas. El mayorazgo de Ciénega de Mata, que abarcaba 360 000 ha en los estados de Jalisco, Aguascalientes y zacatecas, fue disuelto en 1861 y sus haciendas repartidas entre los hijos del general José María Rincón Gallardo. En general se observa a lo largo del periodo una tendencia a la fragmentación que afectó a las grandes haciendas de la región. La hacienda de Ojocaliente fue parcialmente devorada por la urbe y porque dentro de sus anteriores límites se construyeron los talleres del Ferrocarril Central, la

⁷⁵ He realizado una síntesis libre sobre Cfr. Gómez Serrano, Jesús, y Delgado, Francisco Javier, *Op. cit.*, p.p. 144-185.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

presa que los abastecía de agua y las primeras colonias que hubo en la ciudad. Las haciendas y los ranchos perdieron importancia en favor de la ciudad. En 1900 se realizó el segundo Censo General de Población y fueron registrados 102 416 habitantes; para 1910 la cifra aumentó a 120 511 y Aguascalientes aportaba el 1% de la población nacional.

El estado de Aguascalientes se convirtió en uno de los más importantes productores de cobre y plomo del país. En 1894 firmaron los Guggenheim en conjunto con el gobernador Vázquez del Mercado un contrato para una inversión millonaria, la más grande jamás vista en la región: construyeron la Gran Fundición Central Mexicana, al norte de la ciudad de Aguascalientes, que generó más de mil empleos, a cambio de terrenos, derechos de aguas, exenciones fiscales y toda clase de garantías y facilidades. Se inauguró a finales de 1895. A los trabajadores se les pagaba un peso por jornada mientras que a los estadounidenses, mínimo, tres pesos. Para 1896 *El Fandango* daba cuenta de las desgracias, discriminación y abusos que los trabajadores sufrían por las altas temperaturas de los hornos, los gases el acarreo de minerales y grasas, las caídas desde grandes alturas, los riesgos mortales ante un trabajo mal pagado.

Hubo además otras industrias como hilados y tejidos de los franceses Pedro Cornú y Luis Stiker en 1861; la de La Purísima, de Reyes M. Durón, en 1881; y La Aurora, de Francisco y Valentín Stiker, hermanos de Luis, abierta en 1883. El curtido de pieles y “la calle de las tenerías” en el otrora “Río de Curtidores”, ahora Río San Pedro, donde se producían pieles, zapatos, suelas y baquetas hacia 1885 por mano de Felipe Ruiz de Chávez, que nominó ello como “El Diamante”. Se producían cigarros como los Flores de Abril, Toreo Rojo y La Criolla, y puros como Cafeteros, Caramelos y Glorias de Porfirio Díaz. A finales del siglo XIX, las haciendas contaban con molinos de trigo, de nixtamal; algunas fábricas de aguas

gaseosas, de jabón, una de hielo, alfarerías, ladrillos, refractarios y una fábrica de un “combustible artificial”, del historiador Agustín R. González y de José Herrán, padre del pintor Saturnino Herrán. También estaba la fundición de hierro y bronce del norteamericano Luis B. Lawrence hacia 1904.

La banca y el crédito, a través de la emisión de la moneda fomentaron el ahorro y la extensión del crédito. El primer banco que contó con una sucursal en Aguascalientes fue el de Zacatecas, en 1897, luego llegó el de Londres en 1903 y el Nacional de México en 1904. El primer tranvía eléctrico se inauguró en 1904 y comunicaba el centro de la ciudad con la fábrica La Perla. Fue todo un acontecimiento, festejado ruidosamente por la prensa y el gobierno, pues la de Aguascalientes fue la primera ciudad del país, después de la capital de la República. La compañía Telefónica de Aguascalientes inauguró sus servicios en marzo de 1901 con una conferencia entre los gobernadores de Aguascalientes y Zacatecas.

En 1884 se inauguró el ferrocarril que unió las ciudades de México y Paso del Norte (hoy Ciudad Juárez), por lo que la ciudad de Aguascalientes sufrió una importante transformación pues se convirtió en uno de los nudos más importantes del sistema ferroviario nacional. Ello detonó el comercio, la industria y la agricultura, y las antiguas huertas se convirtieron en colonias que albergaran a los obreros de la fundición, siendo las más importantes las de la estación del ferrocarril, sobre terrenos del Ojocaliente; se abrió la avenida de la Función, la Vázquez del Mercado y se inauguró el Mercado Terán. En 1899 el gobernador Rafael Arellano mejoró la polvorosa explanada de la plaza principal de la ciudad, y se colocaron cien bancas metálicas y se pavimentaron “con cemento inglés de primera clase” (lo que era una novedad) sus andadores.

Hacia 1895 Aguascalientes no era más “el país de las flores y los frutos” y sus huertas se veían en la obligación de disputarle el agua a los establecimientos industriales recientemente abiertos. En 1885 el Teatro Morelos abre sus puertas. El templo de San Antonio de Refugio Reyes se bendijo y abrió sus puertas el 8 de diciembre de 1908. La gente, rica y pobre, se alimentaba de maíz. También se consumía el frijol, pan de trigo y el arroz. No se consumían muchas verduras por falta de costumbre. Las frutas preferidas eran la tuna, que se daba en abundancia y no costaba. Había huertas de membrillos, chabacanos, naranjas, granadas y guayabas. No se consumía mucha carne ni leche. Los manantiales abastecían de agua para el consumo humano; gustaban del pulque y el *colonchi*, los refrescos y las bebidas gaseosas apenas empezaban y no eran muy aceptadas.

El número de escuelas en el estado creció considerablemente; de 33 en 1861 a 84 en 1909. La población escolar se multiplicó; de 1597 alumnos a 7069 en los mismos años. Se privilegiaba el acceso a los niños, pero se fue corrigiendo y para 1909 las niñas representaban el 43% de la población escolar. El 16 de septiembre de 1878 se inauguró el Liceo de Niñas por idea de Alfredo Lewis y José Bolado; algunos profesionistas como los médicos Carlos M. López y Jesús Díaz de León regalaron su tiempo para enseñar. En 1883 la Escuela de Agricultura se y transformó en el Instituto Científico y Literario, antecedente de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.

El género chico, la zarzuela y la revista política mexicana.

Chin Chun Chan es rico en muchos y muy diversos aspectos. Hay trabajos que se han acercado a valorar la zarzuela en cuanto a los coloquialismos y personajes populares mexicanos, así como cuestiones étnicas, nacionalistas y de sexualidad, como por ejemplo el de Jacqueline Ávila, del cual leemos:

Chin Chun Chan was a significant move away from Spanish productions, attempting to create a local entertainment that could be defined as Mexican through popular characters, dialogues, music, and colloquialisms. This formula set the stage for later revistas particularly during the armed struggle of the Revolution (1910–1920). Through a closer examination of the music numbers and the dialogue, *Chin Chun Chan* offers new readings on the position of ethnicity, nationalism, and sexuality during this contemporary period of political and social instability and initiates an important period in Mexican theatrical history.⁷⁶

Otros autores también discuten ideas sobre identidad nacional mexicana, etnicidad, urbanización, género y valores cosmopolitas, como William Beezley:

⁷⁶ *Chin Chun Chan* fue una apuesta significativa, a partir de las producciones españolas, en la búsqueda de crear entretenimiento local que pudiera ser definido ya como mexicano gracias a los personajes, diálogos, música y coloquialismos de carácter popular. Esta fórmula sentó las bases para las revistas particularmente del periodo de la Revolución Mexicana (1910–1920). Luego de examinar de cerca los números musicales y los diálogos, *Chin Chun Chan* ofrece nuevas lecturas sobre aspectos étnicos, nacionalismo y sexualidad en los campos contemporáneos de la política y la inestabilidad social y de igual forma inicia un periodo importante en la Historia del teatro mexicano (la traducción es mía).

Ávila, Jacqueline discute estas cuestiones en su artículo “*Chin Chun Chan: The Zarzuela as an Ethnic and Technological Farce*”. DOI: 10.1093/acrefore/9780199366439.013.514. Disponible en el buscador enciclopédico de la *Oxford University Press* de la Universidad de Oxford, en el apartado de Historia Latinoamericana:

<http://latinamericanhistory.oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780199366439.001.0001/acrefore-9780199366439-e-514>, consultado el 8 de abril de 2018.

In the first decade of the twentieth century, actors premiered what became Mexico's most popular music comedy, or zarzuela, *Chin Chun Chan*. In over a thousand performances, actors used a case of mistaken identity to discuss national issues of ethnicity, urbanization, gender, and cosmopolitan values that formed the official Mexican nationalism in both a humorous and musical way.⁷⁷

A menudo suelen abordarse de manera indistinta, aun entre los especialistas, los tres personajes que forman el título de este primer apartado: el género chico, la zarzuela y la revista política mexicana. Y ya que los tres tienen qué ver con *Chin Chun Chan*, me permitiré hacer una discusión histórico-conceptual para acercarnos a cada uno de estos personajes importantes de una obra que bien podríamos intitular "teatro mexicano de finales del siglo XIX y XX". De todo cuanto pudiéramos abordar al respecto, en este momento revisaremos género chico, zarzuela y revista para coadyuvar a subsanar las confusiones y establecer un marco que permita más adelante el abordaje dramático adecuado de *Chin Chun Chan*. Leamos.

⁷⁷ En la primera década del siglo XX, los actores privilegiaron la más popular de las comedias musicales o zarzuelas, *Chin Chun Chan*. En más de mil representaciones, los actores hicieron uso de la confusión de identidades como estrategia para la discusión de temas de índole nacional tales como etnicidad, urbanización, género y valores cosmopolitas que conformaron el Nacionalismo Mexicano por medio de las vías humorística y musical (la traducción es mía).

Beezley, William, "*Chin Chun Chan* and Vale Coyote: Performers and puppets act out mexican national identity", presentado en la *session 45* de las conferencias sobre Historia Latinoamericana el 8 de enero para el 124th Annual Meeting of the American Historical Association, celebrado del 7 al 10 de enero de 2010 en el *Point Loma Room* del Hotel Marriot de San Diego California EEUU. Disponible en: <https://aha.confex.com/aha/2010/webprogram/Paper3259.html>, consultado el 2 de abril de 2018.

El género chico es un subgénero que pertenece a la comedia. Es costumbrista, tiene una duración corta (una hora o menos), contenido de poca trascendencia social, pocos personajes, apego a las unidades aristotélicas, un argumento sencillo y música; arroja hacia la risa, el chiste, la carcajada. Su origen tiene motivaciones socioculturales relacionadas con la economía y los gustos madrileños en su génesis y conformación:

El género chico proviene de Madrid. Hacia 1867, el teatro es el grande (declamado y sin música) o el lírico (ópera, zarzuela) y hay poca concurrencia porque la vida es cara. Tres jóvenes incitados por el auge de los cafés-cantantes, cafés-concierto y cafés-teatro (en los que por un consumo se puede presenciar un pequeño concierto o espectáculo), Vallés, Luján y Riquelme, ofrecen funciones por horas en teatro *El Recreo*. En lugar de que la concurrencia entre a ver una obra de cuatro o cinco horas, el espectador elige una sección independiente (de entre cuatro, cinco, seis o siete) y en lugar de cuatro o cinco pesetas, se grita “a real la pieza”⁷⁸.

Parte de modelos madrileños y andaluces del teatro cómico popular, del sainete de Ramón de la Cruz, de González del Castillo con piezas cómicas breves que exhibían ciertas conductas de aversión al poder. Benito Pérez Galdós, nos dice que:

No debo pasar en silencio [...] a las funciones por horas [...]. Los inventores de esta división del espectáculo público, abaratándolo,

⁷⁸ Verteeg, M., *De fusiladores y morcilleros: el discurso cómico del género chico*. Rodopi Ediciones Amsterdam, 1994/2000, p. p. 1-3.

adaptándolo a las modestas fortunas y haciéndolo breve y ameno, conocían bien las necesidades modernas. Es poner el arte al alcance de todos los peculios, sirviéndolo por menor y en dosis que ni hastían ni empalagan. Hay muchas personas que no gustan de pasarse la mitad de la noche espetados en una butaca⁷⁹.

El género chico abarcó distintas modalidades como la revista cómico-lírica, la comedia lírica, los sainetes, la zarzuela lírica, el juguete cómico, el melodrama comprimido, la parodia teatral. La zarzuela y la revista son modalidades del género chico, ambos acompañados por música y, en su origen, la zarzuela estaba compuesta por dos o tres actos. En el contexto de los tres cómicos y su teatro “El recreo” es que aparece la zarzuela de un solo acto con el mismo sentido de ofrecer un teatro más breve y accesible⁸⁰. La zarzuela de dos o tres actos fue llamada género grande; mientras que la zarzuela de uno, pertenece al género chico. La zarzuela aborda temas populares, mientras que la opereta, con la que suele confundirse, temas burgueses de corte disparatado.

¿Cómo llega el género chico a México? A menudo suele decirse que coincide con el inicio de la Revolución Mexicana, pero en realidad “los años finales del siglo XIX y principios del XX se habían caracterizado por un fenómeno que alcanzó rápido auge: el género chico, que acabó contagiando a no pocos escritores mexicanos”⁸¹. El género chico mexicano es entonces el resultado de una mezcla del género chico español con el teatro popular mexicano de la época y también fue moldeado de acuerdo a la política, economía y cultura, pues según Susan E. Bryan:

⁷⁹ Pérez Galdós, Benito. *Nuestro teatro*. Cap. “Arte por horas”, p. 105. En Romo Ferrer, A. (1993). *El género chico: introducción al estudio del teatro corto a fin de siglo*. Cádiz, Universidad de Cádiz, 1923, p. 45.

⁸⁰ *Idem*.

⁸¹ Magaña, A. *Imagen y realidad del teatro en México (1533 – 1960)*. Escenología, México, 2000, p. 142.

Durante el último cuarto del siglo XIX hubo dos espacios socioculturales plenamente marcados del desarrollo del teatro en la ciudad de México. Por un lado, el teatro de la cultura dominante, el “teatro culto”, europeizado, destinado a clases altas y medias; por otro lado, el de la cultura popular, donde convivían actividades escénicas junto con toros y peleas de gallos y otras actividades de la clase trabajadora⁸².

A propósito de esta conformación bicéfala de la cultura, hay que tomar en cuenta que “el flujo [...] de la cultura popular –dice Bajtín–, [...] siempre, en todas las etapas de su evolución, ha elaborado un punto de vista propio acerca del mundo y sus formas especiales para reflejarlo artísticamente, en oposición a la cultura oficial”⁸³. La cultura oficial en este caso era, por un lado el género chico proveniente de España. En el choque con el teatro popular mexicano se gesta el género chico con características de lo mexicano; por otro lado, la cultura oficial es la de las altas alcurnias, del estado, que va más hacia el género grande que al género chico.

La revista cómica tuvo para el género chico un cambio original en México, una exégesis particular que la llevaría a ser uno de los géneros nacionales: la revista lírico-política. Según De la Maza: “en el año de 1911 nace, casi al parejo que la misma Revolución [...] un género que iba a convertirse en genuinamente nacional: la revista lírico-política, nieta de la zarzuela e hija del género chico, pero

⁸² Bryan, Susan E.. “Teatro popular y sociedad durante el porfiriato”. *Historia Mexicana*, [S.l.], v. 33, n. 1, p. 130, jul. 1983. ISSN 2448-6531. Disponible en: <http://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/2579/2090>. Fecha de acceso: 01 abr. 2018

⁸³ Bajtín, M. *Teoría y Estética de la Novela*. Cap. “Rabelais y Gogol. El arte de la palabra y la cultura popular de la risa”. Altea, Taurus, Alfaguara, Madrid, 1989, p. 487.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

nacida, criada y robustecida en México únicamente [...] hasta que poco a poco fue a menos, y hacia 1980 murió con *Agarren a López por pillo*⁸⁴. Colabora en esta descripción Edgar Ceballos, quien nos dice que la revista política mexicana fue un determinante instrumento mediático durante la Revolución Mexicana del siglo pasado, pues “gracias a ella el espectador podía enterarse de los aconteceres entre las diversas facciones en pugna. Políticos de uno u otro bando recurrían a los libretistas de entonces para que sus revistas ridiculizaran al opuesto”⁸⁵.

Los refinados veían la opereta vienesa, con figuras como Esperanza Iris, con gran producción y vestuario, y operetas como *Viuda Alegre*, *El conde de Luxemburgo*, *El encanto de un vals*, todo con claras notas de Strauss y del afrancesamiento decimonónico porfiriano. Esto estaba contrapuesto con las revistas lírico-políticas, “en las que el ingenio del verbo mexicano y su picardía generaron el albur proveniente del ‘calembourgh’, es decir la frase sexual disfrazada, eufemizada hasta llegar a obras con títulos como *El proceso del camote*”.⁸⁶

El teatro de revista debe su nombre, precisamente, al hecho de pasar revista a acontecimientos de actualidad, en forma de cuadros escénicos, música, bailables y escenas cómicas o picarescas. Se inició en Francia a mediados del siglo XIX, se aclimató en España, en donde se enriqueció de la zarzuela, para luego pasar a México hacia 1870⁸⁷. Sus autores solían ser periodistas que trataban de comentar teatralmente el acontecer cotidiano. Entre los reconocidos estaban Carlos Prida y Carlos Ortega, quienes junto con Manuel Castro Padilla, realizaron *El país de los*

⁸⁴ Reyes de la Maza, L. *El teatro en México durante la Revolución*. Escenología, México, 2005, p. 13.

Cabe mencionar que por otro lado Edgar Ceballos en la nota del editor a Ortega, Héctor. *Revistas políticas*. Escenología, México, 2006, disiente de la afirmación de Reyes de la Maza, puesto que asevera que justo en esa década *¡Ay Cuauhtémoc no te rajes!*, *El huevo de Colón* y *Hidalgo, el sol y el dedo*, se da un repunte de la revista mexicana.

⁸⁵ Cfr. Edgar Ceballos lo discurre brevemente en la nota del editor en Ortega, Héctor. *Op. cit.*, p. 9.

⁸⁶ Reyes de la Maza, L. *Op. cit.*, p. p. 16-17.

⁸⁷ *Idem*.

cartones, *El colmo de la Revista*, *El Raudal de la Alegría* y *La ciudad de los camiones*, entre otras.

Por otro lado, entre los reconocidos estaban también José F. Elizondo, autor de *Chin Chun Chan*, *El surco*, *El País de la Metralla*, 19 y 20. Según De la Maza “se considera a Elizondo como el verdadero fundador y cimentador de la revista lírico-política, quien iba a divertir durante muchos años con sus artículos intitulados ‘La vida en broma’, firmados con el seudónimo de Pepe Nava, y dirigidos a los lectores del recién nacido periódico *Excélsior*”⁸⁸. Así, entonces podía leerse que:

El día 10 de mayo de 1913 se estrena en el Teatro Lírico la revista *El país de la metralla*, de José F. Elizondo y Rafael Gascón, estelarizada por Etelvina Rodríguez, Paco Gavilanes y Mimí Derba; en ella se critican satíricamente los hechos violentos ocurridos en la llamada “Decena Trágica” y se lanzan ataques velados contra las fuerzas carrancistas, por lo que los autores reciben continuas amenazas de muerte⁸⁹.

En esta breve revisión del género chico partimos desde su origen español, hasta su paso hacia México y del género chico español, el surgimiento del género chico mexicano, al mezclarse con el teatro popular mexicano, vimos las diferencias entre la zarzuela grande y la chica, y la manera en que se gesta la revista política mexicana, de talud nacionalista. Aclaro que no he hecho justicia a la copiosa y diversa actividad del teatro mexicano de los tiempos de Porfirio Díaz y la Revolución Mexicana, pues no es el objetivo. En esos tiempos hubo muchísimas compañías, actores, actrices como Mimí Derba, Esperanza Iris, Prudencia Grifell,

⁸⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁸⁹ Moncada, L. *Así pasan... Efemérides teatrales 1900 – 2000*. Escenología, México, 2007, p. 74.

Celia Montalván y María Conesa, entre otras; hubo teatro que experimentaba, y que estaba sesgado para las distintas clases sociales, ya fuera por su contenido político y su lenguaje grosero aunque rico lingüísticamente, como por el humor ligero o elaborado; por lo popular, como por lo europeizado. Hacia el final de este apartado, hemos encendido un cenital que empieza a iluminar a la obra de José F. Elizondo, a la que damos luz total a continuación.

José F. Elizondo y *Chin Chun Chan*, o el crisol de revista para una zarzuela no tan chica.

Son múltiples y diversas las ocasiones y compañías que han llevado a escena *Chin Chun Chan* en México. El Centro de Educación Artística (CEDART) “David Alfaro Siqueiros”, la presentó el 25 de junio de 2010⁹⁰; y el Coro de la Ópera de Sinaloa la presentó el 29 de junio de 2016,⁹¹ para mencionar solo algunos casos. No realizaremos un rastreo exhaustivo al respecto de quiénes la presentaron, sino que seleccionamos dos ocasiones: la Compañía Nacional de Teatro, en 1992; y la Universidad Autónoma de Aguascalientes, en 2016.

Enrique Alonso “Cachirulo” montó *Chin Chun Chan* en 1992 para la Compañía Nacional de Teatro. Esto nos servirá de rama inicial para arborecer hacia la discusión de los subgéneros de la comedia que en el primer apartado discurremos. Bien, ¿por qué se habrá interesado la Compañía en montar una zarzuela escrita casi noventa años atrás, por un dramaturgo aguascalentense,

⁹⁰ Según el blog “Apocatástasis”, disponible en: <https://apocatastasis.wordpress.com/2010/06/26/chin-chun-chan/>, consultado el 5 de abril de 2018.

⁹¹ De acuerdo al video del Instituto Sinaloense de Cultura, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=6_tPDB8aQyw, consultado el 5 de abril de 2018.

teniendo toda una gama de otros dramaturgos a escoger y cuando la zarzuela ya no estaba de moda? Dice el mismo Enrique Alonso en el programa de mano:

Chin Chun Chan tuvo un éxito que nunca había logrado una obra nacional... y si comparáramos la cantidad de habitantes de nuestra ciudad en aquella época con la actual, nos atreveríamos a afirmar que el éxito de la obra de Elizondo es el más grande del teatro nacional. Por años llenó los teatros en que se representaba, y marcó la desespañolización del género chico mexicano rompiendo definitivamente con la influencia del que fue su padre: el género chico español, que era entonces el más representado⁹².

¿A qué éxito se refiere Alonso y por qué lo refiere tan grande? La presentación de la obra en 1904 marca un hito: el de ser la primera obra con naturaleza de zarzuela que presenta temáticas y particularidades lingüísticas del habla mexicana, y ser de las pocas obras que han logrado tantas representaciones, así como un éxito de taquilla sin igual. El día del estreno, al terminar la representación “los autores fueron llamados a escena innumerables veces en unión de los intérpretes, entre los que se distinguieron Paco Gavilanes (como Columbo Pajarete quien se hace pasar por Chin Chun Chan), Etelvina, Esperanza Iris, Pilar

⁹² Alonso, Enrique, *Programa de mano de Chin Chun Chan y Las Musas del País*, México, Compañía Nacional de Teatro, INBA, 1992, en el artículo de Alejandro Ortiz Bullé Goyri, “José F. Elizondo y el estreno de la zarzuela *Chin Chun Chan* (conflicto chino en un acto) en 1904”, en la revista de la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco *Tema y Variaciones de Literatura*, Número 29, Semestre II, 2007, p. 53. Disponible en: http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/587/tema_y_variaciones_29.pdf, consultada el 27 de febrero de 2018.

Lerdo, Manuel Noriega (como Chin Chun Chan) y Miguel Gutiérrez como director de escena, entre otros”⁹³.

Alejandro Ortiz expone que “dicha zarzuela se estrenó el sábado 9 de abril de 1904. Para el 17 de mayo alcanzaba las cincuenta representaciones; hazaña difícilmente lograda por cualquier obra que se presentase por entonces en los escenarios nacionales”.⁹⁴ De igual forma, Luis Mario Moncada abona en este sentido, pues dice que “*Chin Chun Chan* [...] es la segunda producción de la Sociedad Mexicana de Autores y uno de los mayores éxitos en la historia del teatro nacional”⁹⁵. Manuel Mañón, nos dice que “para el martes 28 (de junio de 1904), se efectuó la centésima representación habiéndose registrado un lleno completo en el Teatro Principal y ovacionándose a los autores Elizondo, Medina y Jordá”⁹⁶.

Hay fuentes que refieren que la obra llegó a más de mil representaciones, como el sitio oficial de la UNAM sobre escritores del cine mexicano, así como una entrevista con el propio Enrique Alonso para la desaparecida Revista Teatral *Tramoya*:

Llegó a mil representaciones en una época en la que cuando se llegaba a cincuenta funciones, era el máximo éxito. Esto es, en aquel tiempo no se tenían tantas representaciones como ahora y se festejaba desde las primeras veinticinco, las llamaban bodas de plata como en el matrimonio, o las bodas de oro en las cincuenta. Pero poquísimas llegaban a las setenta y cinco, y menos al

⁹³ Esto se puede leer en el periódico *El Imparcial*, del domingo 10 de abril de 1904 y lo comenta además Mañón, Manuel en su *Historia del Teatro Principal de México 1753 – 1931*. CONACULTA/INBA, México, 2009, p. 342.

⁹⁴ Artículo de Alejandro Ortiz Bullé Goyri, “El teatro de revista mexicano, una forma de periodismo escénico”, *Op. cit.*, p. 92.

⁹⁵ Moncada, L., *Op. cit.*, p. 44.

⁹⁶ Mañón, Manuel, *Op. cit.*, p. 279.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

centenario. Sin embargo esa obra dio muchísimo dinero; como detalle, fue presentada en Barcelona [...] Fue probablemente la primera obra mexicana que salió al extranjero⁹⁷.

Antonio Magaña Esquivel relata que –exponencialmente– fue “la primera obra mexicana que alcanzó diez mil representaciones dentro y fuera de México [...] La nota del ‘Diario del Hogar’ del 8 de enero de 1906 da cuenta de su estreno en Barcelona, España, en el Teatro Novedades, el 23 de diciembre del año anterior”⁹⁸.

¿De qué trata la obra? Parte de un conflicto muy simple–cercano al *vaudeville* francés–: un funcionario chino de gran importancia va a llegar a la Ciudad de México y va a hospedarse en un hotel. Todo el mundo se encuentra esperándolo, y de repente se aparece en el hotel un señor llamado Columbo que, aprovechando la migración china, se disfraza de chino para esconderse de su mujer, de la que se queja todo el tiempo, y a quien dejó por otra, con la que se fue a esconder a un pueblo. La mujer lo encuentra y le da de palazos –una clara alusión al mecanismo humorístico de Molière en su *Médico a Palos*–, pero Columbo se escapa disfrazado de chino. Todos creen en el hotel que el impostor Columbo es en realidad *Chin Chun Chan*. De allí surgen toda clase de situaciones y enredos, hasta que se destapa la verdad, el impostor es descubierto y recibe su merecido.

Con esta breve y desenfadada descripción del argumento de la obra, identificaremos si es que esta zarzuela, del género chico, tiene un comportamiento de acuerdo al género de la comedia. De acuerdo con Virgilio Ariel Rivera leemos

⁹⁷ Ojeda, Ezequiel. “Hablando de *Chin Chun Chan*: Una entrevista con Enrique Alonso”, en *Tramoya*, Revista Mexicana de Teatro de la Universidad de Veracruz, octubre-diciembre, 1986, no. 8, p. 95. Disponible en: <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/3763>, consultado el 25 de febrero de 2018.

⁹⁸ Magaña Esquivel, Antonio. *Imagen y Realidad del Teatro en México (1533 – 1960)*. Escenología, México, 2000, p. 146.

que la comedia tiene dos esquemas⁹⁹: 1) El protagonista, mediante un defecto de carácter, transgrede una o varias leyes sociales; es descubierto, denunciado y puesto en ridículo; y 2) el protagonista, más congruente con las leyes sociales que la sociedad misma, denuncia una o varias de sus fallas o de sus lacras y las ridiculiza. *Chin Chun Chan* sigue el primer esquema: El protagonista, Columbo, se hace pasar por chino para esconderse de su mujer, lo cual nos habla de un defecto de carácter. Al hacerse pasar por chino y aprovecharse de la situación, transgrede leyes sociales identitarias, morales y éticas; finalmente momentos después de que el verdadero *Chin Chun Chan* aparece, su mujer lo descubre, lo denuncia, lo pone en ridículo, y le pone una tunda.

Hay mayor profundidad de lo que nos deja ver la obra, que tiene que ver con dos aspectos: en primer lugar hay un fenómeno sociocultural mexicano particular, el de la inmigración china de finales del siglo XIX y principios del XX, que toca las esferas de la política, el comercio, la economía, el trabajo, el arte y el comportamiento social de xenofilia y xenofobia; en segundo lugar, la estructura de la obra no es enteramente la de una zarzuela, y no es enteramente género chico, y esta hibridación es de autoría mexicana. Enrique Alonso explica que:

la obra es zarzuela, pero con ciertos elementos de revista, por eso la gente confunde si es una cosa o la otra. Los cuadros primero y tercero son totalmente zarzuela, pero en medio hay un cuadro de revista [...]: hay graciosos números de los charamusqueros que venden charamusca (dulce de azúcar, como las momias de azúcar, por ejemplo) y un número de mujeres vestidas de Polichinelas que

⁹⁹ Rivera, Virgilio Ariel. *La composición dramática*. Capítulo "Comedia". Escenología, México, 1989/2011, p. p. 123–124.

salen a cantar coplas de la actualidad de entonces (coplas políticas que riman y juguetean de formas pícaras con chin, chun o chan)¹⁰⁰.

Las zarzuelas tenían temas españoles por su origen, pero aquí ya tenemos temas mexicanos. El género chico es de un solo acto, pero *Chin Chun Chan* aspira a más de un acto. Al inicio dijimos que el género chico es costumbrista, lo que sí se cumple en la obra aquí analizada. Dijimos también que tiene una duración corta (una hora o menos), característica que no se cumple, pues no dura lo que un paso o un entremés, sino que tiene una duración aproximada de hora y media. La característica del género chico, de tener un contenido de poca trascendencia social tampoco se cumple, pues si bien el juego de confusión de identidades es una estrategia vieja, el fenómeno migratorio chino tuvo repercusiones importantes sociales, culturales, políticas y económicas en México. El rasgo de tener pocos personajes, tampoco se cumple. El argumento sí es sencillo y con música. *Chin Chun Chan* es un objeto escénico mexicano nuevo en su época, es una zarzuela mexicana no tan chica, con un crisol de revista política en el centro.

Si fue o no la primera obra en salir al extranjero, no lo sabemos con precisión. Tampoco si llegó a más de mil, o a diez mil representaciones, el punto es que son pocas las obras que en la actualidad, y que en historia del teatro universal, hayan llegado a dichos números y a tal éxito. En el escenario Porfiriano y de convulsiones revolucionarias Zapatistas, Maderistas, Villistas y Carrancistas, que una obra mexicana triunfara a tal grado, fuera a presentarse en Teatros de Zarzuela en España y fuera recibida con amplio éxito, hablan precisamente de la desespañolización del teatro mexicano que mencionó Enrique Alonso. *Chin Chun Chan* es una de las primeras obras donde se puede reconocer ya un teatro mexicano

¹⁰⁰ Ojeda, Ezequiel *Op. cit.*, p. 96.

en tema y manifestación de la lengua. Lo interesante es que esta fundación está, entre múltiples y diversos aspectos, cercana a las fobias y a las filias hacia los extranjeros como artífice de la identidad mexicana, que es lo que viene a continuación. ¿Cómo me atrevo? Leamos.

Chin Chun Chan. Conflicto *xeno* en un acto

Con el fin de establecer una ambientación histórica y sociocultural adecuada en este apartado, primero haré una acotación inicial que nos muestre la escenografía, personajes y acotaciones de los personajes en torno al fenómeno de la inmigración en México durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX. Esto nos permitirá apreciar la xenofobia y xenofilia presente en *Chin Chun Chan*. Conflicto no chino, sino *xeno* en un acto. Para este objeto es fundamental el libro *Los extranjeros en México y los mexicanos en el extranjero*, de Moisés González Navarro¹⁰¹. Leamos entonces.

Entre septiembre de 1871 y junio de 1872 entraron a México 35 chinos y salieron 11. Desde 1868 la Compañía Colonizadora de Baja California había introducido a esa península varios chinos, sin que nadie protestara. Pero cuando tres años después llegaron siete chinos a Veracruz, procedentes de Cuba, mientras un periódico bajacaliforniano y el Diario Oficial de la Federación los ensalzaba, *El Siglo XIX* los rechazaba afirmando que eran un peligro y un mal para México, país que con dos razas tenía bastantes dificultades como para aumentarlas con los

¹⁰¹ González Navarro, Moisés, *Los extranjeros en México y los mexicanos en el extranjero*. COLMEX, México, D.F., 1994, p. p. 40–44.

chinos, tan difíciles de asimilar a otra raza y civilizaciones¹⁰². Ortiz Bullé nos ilustra además que:

El viernes primero de enero de 1904 el periódico *El Imparcial* daba cuenta de un fenómeno social: la emigración masiva de población de origen chino a territorio mexicano en busca de mejores oportunidades de vida o para emprender negocios. De ello habría que subrayar que ello generó brotes xenofóbicos, pues la gente se quejaba de los chinos, hacía burla de ellos, casi rayando en lo racial. Incluso Ricardo Flores Magón, en el *Programa del Partido Liberal Mexicano y el Manifiesto a la Nación*, de 1906, en su pág. 4 dice, y cito: ‘La prohibición de la inmigración china es, ante todo, una medida de protección a los trabajadores de otras nacionalidades, principalmente a los mexicanos. El chino, dispuesto por lo general a trabajar con el más bajo salario, sumiso, mezquino en aspiraciones, es un gran obstáculo para la prosperidad de otros trabajadores. Su competencia es funesta y hay que evitarla en México. En general, la inmigración china no produce a México el menor beneficio’¹⁰³.

Los chinos eran vistos por algunos actores políticos como un peligro y un mal para México, para empezar por los bajos salarios que cobraban. Consideraban que un trabajador que no se quejaba de su trabajo aunque recibiera un bajo salario, más bajo que lo que percibía un trabajador mexicano, representaba un peligro para éste, pues lo desplazaba fácilmente de la oferta laboral, por unos míseros pesos. El

¹⁰² *Ibid.*, p. 40.

¹⁰³ Artículo de Alejandro Ortiz Bullé Goyri, “José F. Elizondo y el estreno de la zarzuela *Chin Chun Chan* (conflicto chino en un acto) en 1904”, *Op. cit.*, p. 48.

nacionalismo magonista estaba presente en el comparativo y en el decreto de que la inmigración china a México no representaba ningún beneficio. En la actualidad, el 19 de octubre de este año (2018), se presenta un fenómeno similar: 3 mil migrantes –y en vistas de que ese número aumente significativamente– de origen hondureño ingresan al país por la frontera sur. Por un lado Trump insta a México a no dejarlos llegar hasta la frontera norte, en su intento por ingresar a los EEUU y de inmediato barricadas de la fuerza pública impiden o ralentizan el ingreso de los integrantes del éxodo centroamericano. Las preocupaciones son diversas: hay que ser humanitarios; ¿cómo es que el gobierno piensa darles trabajo? que primero el gobierno ayude a los pobres en México sobre todo a los indígenas; que se regresen a su lugar de origen. Regresando al fenómeno del XIX Por su parte, Sebastián Lerdo de Tejada envió una comisión a Veracruz, encabezada por Francisco Díaz Covarrubias, quien observó lo siguiente:

en el trayecto San Francisco-Yokohama, los chinos jugaban dados y una especie de dominó. Todos, sin distinción de riqueza, usaban una estrecha montera de donde salía larga trenza que bajaba hasta la parte inferior de su traje talar, enteramente iguales eran las babuchas con su gruesa suela blanca, y uniforme el color, algunas veces pardo, aunque generalmente azul, de sus túnicas, como corresponde al pueblo más rutiner, astuto, desconfiado y lleno de instintiva aversión por todo lo que no perteneciera a su patria. Ejecutaban maquinalmente la labor que se les ordenaba, sin cobrarle afecto¹⁰⁴.

¹⁰⁴ *Idem.*

Francisco Bulnes, secretario de Covarrubias, cronista de los viajes, caracterizaba a los chinos y refería que las mujeres orientales eran pequeñas, de tez ligeramente cobriza, corta nariz, ojos oblicuos con párpados abovedados, formas regularmente redondas, espléndidos dientes y admirables pies y manos. Observaba que los extranjeros las compraban por el precio de un toro en México y se decía que su manutención no sobrepasaba la de un caballo de raza; esta *ganga* no conocía la coquetería de las mujeres chinas, por lo que, además de comprarse como un objeto, bajo esclavitud prácticamente, ellas no iban a “interferir en la seducción de los hombres”, sino que se dedicaría a trabajar sin causarle mayores problemas al comprador.

Además de xenofobia, en este caso estamos hablando de compraventa de esclavos, particularmente de mujeres esclavas. Hablamos de cosificación, deshumanización de las mujeres chinas por su origen étnico, apariencia, rasgos de valor equiparable al que pagaban por animales valiosos de la época. Eran finales del siglo XIX en México, casi cien años de esclavitud abolida se evadían por parte de esta compañía naviera de “trabajadores” de diversos orígenes, en especial, chinos.

En la raza china, continuaba Bulnes, ambos sexos se bañaban juntos completamente desnudos, sin escrúpulo moral alguno, de cualquier modo, el reglamento de la compañía transportadora establecía que: “a juicio de la autoridad, las personas de gran temperamento se bañaran aparte.”¹⁰⁵ Además de que a Bulnes le espantó el número de cantinas en el puerto de Hong Kong y le aburrió su teatro, al cual consideró inferior al japonés, con sus representaciones de cuatro días de duración, seguramente por eso el público comía o dormía durante ellas. Al pedir un *beefsteak* era preciso verificar que no fuera carne de rata. Vio las cavas húmedas

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 41.

y hediondas donde los europeos encerraban a los chinos destinados a la exportación, a quienes engañaban diciéndoles que La Habana y El Callao estaban cerca. Cuando se amotinaban por las pésimas circunstancias del viaje no los mataban porque eran una valiosa mercancía. En fin, tenían en común con los ingleses el orgullo nacional y la inteligencia para el comercio. Valiosa mercancía: el humano explotando al humano, cosificado por su origen racial.

Matías Romero afirmaba que los trabajadores asiáticos no eran tan ventajosos como los europeos, porque no se mezclarían con las mexicanas ni permanecerían en México pero, de cualquier modo, eran convenientes por su semejanza con “la raza original de nuestros indios”¹⁰⁶. Es evidente el racismo de este personaje tanto hacia los chinos como “nuestros indios”, pues triangulando con Bulnes, nos percatamos de que los consideraban como “poca cosa” pues “los europeos no se mezclarían con las mexicanas”.

Estamos en un camino de doble circulación: racismo de ida y vuelta, de los mexicanos a los “indios” y los chinos, ambos esclavizables y vistos como razas menores equiparables a las cosas y a los animales. Los individuos aquí referidos al parecer se sienten desprotegidos en su identidad cuando se enfrentan a otros individuos que no corresponden a sus características y particularidades culturales, étnicas, de vestimenta, usos y costumbres. Esa misma vulnerabilidad la abren hacia el hombre blanco norteamericano y europeo con ciertas características de poder, a quien asumen como superior y por lógico rebote se asumen como menos: esto es un comportamiento de autoxenofobia y al mismo tiempo una xenofilia cimentada contradictoriamente en lo que al mexicano hace odiar a los españoles conquistadores: “pero si tiene dinero o ‘me hace el paro’ se me olvida”.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 43.

Como vemos ahora, la xenofilia y la xenofobia son rastreables en el contexto sociocultural de finales del siglo XIX y principios del XX. ¿También lo son en la obra en cuestión del fundador de la revista lírico-política? Los fenómenos en torno al porfirismo y la revolución y posrevolución mexicana, son momentos decisivos de la conformación de algunos aspectos del ideario de la identidad del mexicano.

¿Tendrá esta obra de Elizondo papel en estas fundaciones? ¿Qué otra cosa hace *Chin Chun Chan* sino pasar revista de la presencia china en la vida social y cultural del México de ese entonces, con humor, picardía y escarnio? Todos los juegos de palabras entre las coincidencias fónicas de palabras en español y en chino para desviar el significado y hacer burlas. Por ejemplo cuando en la escena II del cuadro tercero se encuentra *Chin Chun Chan* con el impostor Columbo, el primero saluda con reverencias y con un discurso en chino al segundo, creyéndolo chino, y ante el silencio se da el siguiente dialogo:

COLUMBO

(Aparte.) ¿Qué rayos me dirá este maldito?

CHIN-CHUN-CHAN

Ya-lu-me-chin-ye-fuma.

COLUMBO

¿Que si fumo? Sí, Canela Pura-

CHIN-CHUN-CHAN

(vuelve a hablar acaloradamente) [...] (Le dirige otras frases, le hace nuevas caravanas, da un saltito y se va).

COLUMBO

Este saltito para mí que es alguna grosería. Vaya usted con Dios.
¡Caracoles con el chinito este!¹⁰⁷

El mexicano se queja de que el *yankee* no quiere aprender español y se burla de cómo pronuncia algunos vocablos; en este mismo tenor, en cuanto al chino, no quiere aprender nada que venga de él, ni su lengua, ni sus costumbres culinarias de comer rata, y su mecanismo de aversión es la burla. En su trabajo *Weapons of Weak*, James C. Scott aborda la burla como un mecanismo de resistencia de los pobres:

Los pobres tienen formas cotidianas de resistencia al poder y a la explotación *-weapons of weak-*. Hay una noción de falsa conciencia en la cual se observa cómo los débiles al mismo tiempo albergan utopías sociales, pero también la visión realista con respecto al costo que significaría enfrentarse a los poderosos. De ahí que prefieran formas de resistencia cotidiana como la burla, el trabajo lento, el hacer mal las cosas, entre otras. Sólo en contados momentos políticos y, normalmente en alianza con otros grupos, los pobres y los débiles están dispuestos a arriesgarse ante un programa de cambio social¹⁰⁸.

Nuestros personajes se burlan del *yankee* y del chino sobre todo porque son sus mecanismos de defensa ante el otro, el diferente, el que tiene poder económico

¹⁰⁷ Elizondo, José Francisco y Medina Rafael. *Chin Chun Chan. Conflicto chino en un acto y tres cuadros*. Música del maestro Luis G. Jordá, p. 116. El texto del que me sirvo, publicado en 1904 por Medina y Comp., Impresores, fue proporcionado a *Tramoya*, la revista de teatro de la Universidad Veracruzana, por el Centro de Investigación teatral "Rodolfo Usigli" CITRU del INBA y por Enrique Alonso.

¹⁰⁸ Scott, C. James. *Weapons of Weak. Everyday forms of peasant resistance*. Yale University Press, United States of America, 1985, p. 96.

o social o político; el mexicano se burla de su jefe a sus espaldas pero le reverencia de frente; por otra parte, de frente son serviciales y corteses ante el Gran Mandarín Chin-Chun-Chan, pero si se tratase de un chino sin poder, o de un mexicano sin poder, lo corren cual mamarracho¹⁰⁹.

Antes, en la Escena III, resulta contradictorio a primera vista lo siguiente, veamos:

ADMINISTRADOR

(Aparte.) ¡Ya está aquí el Mandarín! (Haciéndole una profunda reverencia) ¡Oh! ¡Señor, Gran Señor!

COLUMBO

(Aparte.)

Por lo visto, en este hotel, los chinos son una gran cosa. ¡Tanto mejor! Hay que hacer bien el papel. (Al administrador.) Tzanchín-lai-chú la... la... la... ran... lan-lay...¹¹⁰

Columbo inicia así el engaño con juegos de palabras, imita la dificultad de los chinos para pronunciar la ‘r’ sustituyéndola por la ‘l’, para aprovecharse de diversas formas y pedir comida, techo y disfrutar de la fiesta que estaba preparada para el verdadero alto funcionario chino. En el ambiente que se vivía en el México de principios del siglo XX, los chinos, que eran vistos como un peligro, no significaban gran cosa para los mexicanos, por lo que le llama la atención fuertemente a Columbo que en ese hotel los chinos sean reverenciados de tal manera. Arriba leímos que Matías Romero advertía que eran un peligro y un mal

¹⁰⁹ F. Elizondo, José, *Op. cit.*, p. 119. Hacia el final, el Administrador se duele de haberle hecho honores al descubierto Columbo, al “mamarracho”.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 103.

para México, país que con dos razas tenía bastantes dificultades como para aumentarlas con los chinos, tan difíciles de asimilar a otra raza y civilizaciones. Pues bien, tal parece que, como una burla, los autores de esta zarzuela observaron precisamente las similitudes físicas-fisonómicas- raciales entre el chino y el mexicano, que fueron las que permitieron a nuestro protagonista urdir su plan de *cosplayer* del estereotipo chino de la época. Si bien las costumbres y tradiciones, gustos, creencias, pasatiempos (dados chinos vs albur de baraja), filosofía de los chinos y los mexicanos son inmensamente diferentes, un mexicano, de raíces mesoamericanas fácilmente podría hacerse pasar –sin abrir la boca y con mucho ingenio, por un chino al menos en apariencia–. No, no es asimilar cultura, raza ni civilización, es aparentar, que es donde está cimbrado el chiste para que el juego del disfraz y de las confusiones pueda rodar.

A quien creen que es *Chin Chun Chan* se le trata de la mejor manera, se le dispone una fiesta, todos son ceremoniosos con él, lo atienden, le dan banquete. Aquí está el germen tanto de la xenofobia como de la xenofilia. Leamos:

ADMINISTRADOR

Entonces (Viendo a Borbolla que entra.) ¡Ah, qué idea! Amigo Borbolla, tengo el honor de presentar con usted al ilustre Chin-Chun-Chan, el Gran Mandarín del Imperio chino, a quien esperábamos.

[...]

El Gran Mandarín va a salir a la calle y no conoce la ciudad.

¿Tendría usted la bondad de acompañarle?

BORBOLLA

De mil amores –(De paso le pediré un empleo de Ministro de Hacienda en su tierra)¹¹¹.

Al chino se le ve con desprecio cuando es uno similar al del estrato social bajo. Se desprecia al chino obrero, el que viene a trabajar las largas jornadas por sueldos míseros, se hace mofa de sus comportamientos arraigados culturalmente, su apariencia, ojos, vestimenta, actitud ante el trabajo, olor... pero la cosa cambia cuando el chino es poderoso política y económicamente hablando. Allí todo mundo le hace reverencia al Gran Mandarín y lo atienden cuales "lamebotas". Si Borbolla tuviera que acompañar a un chino de la clase obrera, al no ver beneficio alguno seguramente declinaría esa invitación de una manera descortés; en cambio, cuando el administrador le solicita que lo acompañe por la ciudad, no pierde la oportunidad para dejar ver el mismo comportamiento que el grueso del mexicano que si bien no es xenofobia o xenofilia, está presente una fobia a lo que no me beneficia, filia a lo que sí.

En este sentido, observamos además la fuerte influencia estadounidense de la cual los mexicanos se lamentan. En el cuadro segundo, escena V, están Borbolla y Columbo:

COLUMBO

Pero, ¿hablan inglés los indios?

BORBOLLA

Pues ¡qué van a hacer los pobres! Como está lleno de gringos el país, porque esa gente se mete hasta en el cocido, para entenderse con ellos no hay remedio más positivo.

COLUMBO

¹¹¹ *Ibid.*, p. 104.

Pero, ¿no es el español aquí la lengua de oficio? ¿No es el idioma oficial?

BORBOLLA

Sí señor; pero los gringos no lo saben.

COLUMBO

Que lo aplendan. ¿Quién les manda habel venido?¹¹²

Esto se extiende por toda la escena VI del mismo cuadro, en el que, con música:

CHARAMUSQUERO

Como el yankee nos invade, el inglés hay que aprender, para que con nuestros primos, nos podamos entender. *Mi vender el charamusco en la lengua del Tío Sam. Mucho güeno palanquetas, piloncillos veri fain, guan cen di turrone, guan cen di pastel, guan cen di merengues, y todo guan cen. ¿Guat du yu vi ledi? An yu gentlemen. Oiganme guan copla que ay go to cantar*¹¹³.

Los personajes se quejan de que no les queda de otra más que aprender inglés para poderles vender a los gringos, ya que ellos no quieren aprenderlo al venir a México. A pesar de que los gringos se convierten en sus clientes, leemos que “ellos se meten hasta en el cocido”. Esta expresión nos deja ver que están por todas partes hasta donde un mexicano no esperaría verlos. Notamos también un leve desprecio por la lengua inglesa, y sin embargo, un gusto a su vez porque les permite establecer el intercambio de compraventa.

¹¹² *Ibid.*, p. 109.

¹¹³ *Ibid.*, p. 111.

Un comportamiento similar es el que se observa en la escena VI entre Charamusquero, Ponciano y Telésforo, cuando hablan de la invasión yankee, de cómo deben aprender inglés para poder vender y de cómo el *american way of life* del momento es la meta a seguir tanto para los hombres como para las mujeres, a la hora de buscar pareja:

PONCIANO Y TELÉSFORO

Aquí vino un *lord*.

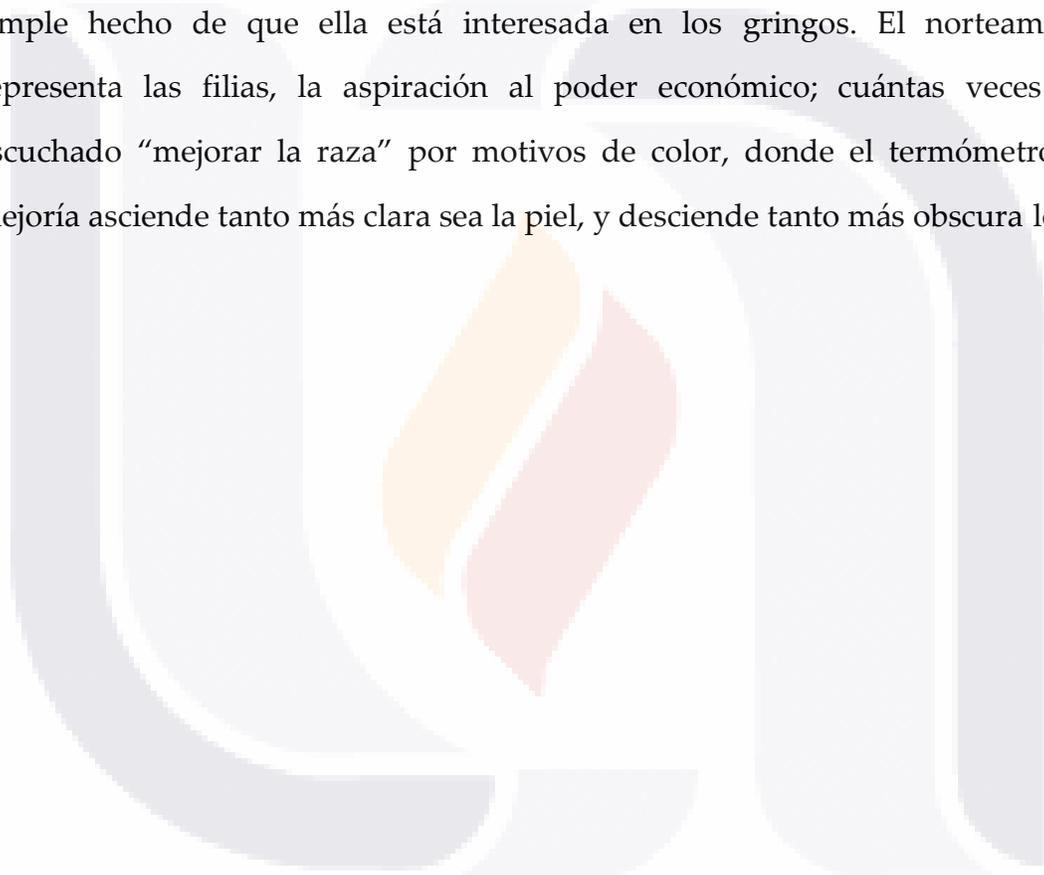
CHARAMUSQUERO

Que cargaba las pilas de money. [...] A una costurera [...] Mi te dar lo que quieras, muchachita, si tú querer mí de momento, la muchacha no le supo contestar; pero viendo que él tenía muchos american bank [...] Le dijo luego muy resuelta, very güel ol rait. [...] La persigue un dandy very guapo [...] Como se hace el yankee [...] ¿Yu spic Inglis? Pregunta la gatita, con gran atención, Ella al pronto se pregunta: Yu spic Inglis, ¿qué será? Pero luego, muy furiosa, le contesta a su galán [...] Oste no pica a mí esas cosas, ni me pica ná. Mi vender el charamusco en la lengua del Tío Sam¹¹⁴.

A pesar de que se quejan de lo que llaman “la invasión *yankee*”, porque no hablan español ni les interesa aprenderlo, porque se creen los dioses en la tierra (o eso les parece), al mismo tiempo aspiran a lo que el norteamericano es o tiene (sobre todo si tiene dinero y/o poder). Observamos un comportamiento contradictorio, en el que por un lado los detestan, por el otro aspiran a ser como ellos, xenofobia y xenofilia al mismo tiempo. Lo primero porque no es mexicano, lo

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 112. He comprimido todos los diálogos de Charamusquero en uno sólo puesto que Ponciano y Telésforo sólo sirven de pivote para que él nos cuente la anécdota.

segundo porque “es blanco”, “tiene buenos rasgos”, “buena estatura”. La costurera le hace caso al lord porque tiene dólares y al parecer es norteamericano; en cambio, al *dandy* del *Jockey Club*, aun cuando aparenta o tiene dinero, como no habla inglés, y al parecer es mexicano, no le hace caso ni mucho menos “le vende charamusca”, en este albur en que la mujer dice “Mi vender el charamusco en la lengua del Tío Sam”, para darle a entender sexualizadamente que no quiere nada con él por el simple hecho de que ella está interesada en los gringos. El norteamericano representa las filias, la aspiración al poder económico; cuántas veces se ha escuchado “mejorar la raza” por motivos de color, donde el termómetro de la mejoría asciende tanto más clara sea la piel, y desciende tanto más obscura lo sea.



Conclusiones

En este apartado realizamos una breve revisión del género chico, fuimos al origen español, su paso hacia México y el génesis del género chico mexicano al mezclarse con el teatro popular mexicano; vimos las diferencias entre la zarzuela grande y la chica y cómo se gesta la revista política mexicana, de talud nacionalista, de la mano de su fundador José F. Elizondo, autor de una de las obras más representadas y exitosas de la primera mitad del siglo XX en México: *Chin Chun Chan. Conflicto chino en un acto y tres cuadros*.

Hemos hecho frente a una brecha de conocimiento sobre *Chin Chun Chan* en cuanto a su naturaleza dramática y su trasfondo ideológico rastreable en fenómenos socioculturales del mexicano tales como la xenofobia y la xenofilia.

Esta zarzuela pertenece al género chico ya que es costumbrista, pero no tiene una duración especialmente corta (una hora o menos); no dura lo que un paso o un entremés, sino aproximadamente hora y media; el contenido no es de poca trascendencia social, porque el juego de confusión de identidades es una estrategia para introducir el tema del fenómeno migratorio chino que tuvo repercusiones importantes sociales, culturales, políticas y económicas en México. En el género chico hay pocos personajes, en *Chin Chun Chan*, no son pocos; el argumento sí es sencillo y con música. Esta obra es un objeto escénico mexicano nuevo en su época, es una zarzuela mexicana no tan chica, con un crisol de naturaleza de revista política en el centro que aborda las preocupaciones populares como el trabajo del obrero, la venta de sus productos, el papel de los *yankees* y de los chinos, de los ricos y poderosos, y los pobres y débiles. El texto de Elizondo nos deja ver que el personaje popular mexicano retratado en el Administrador y en Borbolla, sólo buscan la conveniencia, la adulación al poderoso; Charamusquero,

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Ponciano y Telésforo, la burla, la queja, la incongruencia de la crítica al norteamericano por su lengua y su comportamiento, pero a sus aspiraciones en el tono de “mejorar la raza”. De manera general podemos decir que en *Chin Chun Chan* encontramos la burla y la crítica al comportamiento, costumbres, tradiciones del chino, pero la adulación si se trata de un chino poderoso; más precisamente, y al contrastarla con el panorama sociocultural de la época nos percatamos de que existe xenofobia hacia los chinos mayormente y norteamericanos pobres, y xenofilia hacia el norteamericano poderoso y “bien parecido” en los comportamientos de los personajes.

Esta zarzuela es de las máximas representantes del género chico mexicano, así como parte muy importante del teatro mexicano fundacional en cuanto a texto dramático y en cuanto a profesión. En cuanto a lo primero, porque presenta particularidades lingüísticas como el albur y el habla coloquial del mexicano, costumbres, tradiciones mexicanas, por lo que podemos decir que tiene arraigo mexicano y que representa el nacionalismo mexicano. Además aprovecha el fenómeno de la inmigración china para establecer el juego del usurpador Columbo. De lo segundo, porque es una zarzuela que, con su elenco original, tuvo o más de mil, o de diez mil representaciones a lo largo de México y España. En un segundo momento importante, la Compañía Nacional de Teatro de México la llevó a la escena en 1992 con un gran éxito. Y un tercer momento, para la celebración del 150 aniversario de Jesús F. Contreras y 136 de José F. Elizondo, la Universidad Autónoma de Aguascalientes realizó por primera vez un esfuerzo transdisciplinar de todas sus licenciaturas en colaboración con el Instituto Cultural de Aguascalientes para presentar una primera gran producción en el Teatro de Aguascalientes.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Luis Mario Moncada nos dijo que *Chin Chun Chan* es uno de los mayores éxitos del teatro nacional; 'Cachirulo' sostuvo que es el éxito más grande en la historia del teatro nacional. Y aquí está el gran fenómeno: el éxito más grande de la historia del teatro nacional tiene un discurso central pro xenofobia. Así como ayer muchos se indignaron por la inmigración masiva en particular, de los chinos, y se volcaron en un discurso de desprecio xenófobo, en la actualidad podemos ver un fenómeno similar en la frontera norte, la postura mural de Trump y, más recientemente, con el éxodo de miles de hondureños que ingresan por la frontera sur de nuestro país para alcanzar la tierra de las barras y las estrellas. En esta migración masiva, la fobia al extranjero desfavorecido se ha dejado ver claramente en el sentir de los mexicanos, en algo que podríamos dirigir no solo hacia la xenofobia, sino a la aporofobia. Pero ese es tema de otro cantar.

Que una obra tan importante como ésta se burle de los chinos, de los *yankees* desde un suelo xenofóbico y a su vez adule a los dos modelos hasta la filia siempre y cuando el personaje ejerza poder y/o una posición económica prominente, me provoca preguntarme si el éxito que tuvo en su origen, ha tenido a lo largo de los años y tuvo recientemente en tierras hidroclidas, nos dice algo sobre la identidad del mexicano. El público de las tandas originales en los tiempos revolucionarios, de ayer en 1992, y de hace no mucho en 2016 en Aguascalientes, se rieron por igual, al identificar que todo cuanto se presenta es ridiculizable –como los memes que hoy ridiculizan, incluso, la migración hondureña–. Debo sesgar que “el que alguien se haga pasar por otro” para jugar enredos y confusiones es ya prácticamente un *gag* acuciado de origen molieresco para lo risible en las comedias; pero me pregunto si el público se ríe sin mucha reflexión, con una risa de burla hacia las costumbres, la apariencia, la lengua, la forma de los ojos, la vestimenta de un ciudadano de otra

latitud de otra cultura, de otro país del mundo, con tanta riqueza cultural como la de cualquier otra civilización.

Si bien José F. Elizondo fue escritor, dramaturgo y periodista, y no formó actores ni se preocupó por la enseñanza del teatro o la actuación en Aguascalientes o en México, esta obra cobra especial importancia porque es uno de los grandes antecedentes de la profesionalización del teatro en Aguascalientes: actores, escritores, músicos y todo el equipo creativo bajo la pluma del hidrocálido, recibía el reconocimiento de su oficio como profesión, así como remuneración constante, organización de agenda de presentaciones, bajo el marco de la creación de la sociedad de escritores.

El personaje de *Chin Chun Chan* es el epítome del mexicano entendido desde las referencias socioculturales que hemos enfatizado: se hace pasar por otro que al mismo tiempo representa una contradicción en sí mismo: es chino, pero tiene poder y por eso le tratan bien. Entonces el mexicano prefiere hacerse pasar por aquel del que todos se burlan xenófobamente, pero se aprovecha de la hipocresía del mexicano que se hace servil incluso del que se mofa pero tiene poder o dinero. Uno de los esquemas de la comedia, como dijimos antes, contempla que el protagonista queda en ridículo frente a todos, expuestos sus fallos morales y se le da otra oportunidad para resarcir sus faltas. El perfil del mexicano contemplado en este apartado tiene mucho de protagonista de comedia al que sólo le falta caer en cuenta de su *xenofobia*.

¿Por qué una obra que está fundada en un centro como éste es una de las que mayor éxito ha tenido y sigue teniendo donde se lleve a la escena aun en la actualidad? Día con día vemos cómo el racismo, la xenofobia, el odio de género, de identidad y/o diversidad sexual es el pan nuestro de cada día en nuestro país. Quizá por eso es que esta obra fue tan exitosa. Tanto que si la quiere usted montar

el día de hoy para asegurar entradas, estaría tomando una excelente decisión, pero también de alguna u otra forma, coadyuvando al problema de la inferioridad y la superioridad racial. No imagino en China a un auditorio lleno de chinos presenciando una obra donde el criticado y burlado es un mexicano llamado 'fuerza de trabajo mal pagada, pobre, débil, como la mayoría de los que se ríen'. Y nuestra gran obra, la que nos habla de nosotros mismos, se funda en el odio y en el amor, no a nosotros, sino –leámoslo en tono de burla– a los extranjeros. El mexicano critica burlonamente, sin profundidad consciente, y por eso estamos sumidos mexicanos.

Más allá de esta grave realidad que hemos desvelado en torno a uno de los hitos del teatro mexicano, es importante mencionar que los actores disfrutaban de reconocimiento y pago por su trabajo como actores. ¿Qué diferencias existen entre la manera de entender el trabajo, oficio, profesión del actor hacia los tiempos porfirianos comparados con la segunda mitad del siglo XX y la actualidad? Retomaremos esto en el apartado correspondiente.

1.2. Teatro Amateur

*Vivimos del aplauso también de los monedazos
Que luego recogemos del piso del escenario
El transporte que mandaron tiene 2 llantas pinchadas
La corriente del lugar no estaba aterrizada
Amateur (Rock me Amadeus) - Molotov¹¹⁵*

En el presente capítulo revisaremos el papel fundamental de dos tipos de teatro de carácter amateur. Para ello primero revisaremos qué es el teatro amateur y en seguida los dos tipos referidos. El primero de ellos es el teatro anarquista-socialista, de inspiración obrera y ferrocarrilera, proveniente del Grupo Cultura Racional y el grupo infantil Ferrer y Guardia, de la mano de Alfonso Guerrero y Elías Rivera, y tiene sus inicios en 1923. El segundo, el Conjunto Artístico de Drama y Comedia Hamlet, agrupación que nace en 1933 por iniciativa de su pilar, el mencionado Elías Rivera.

Hacia este periodo de la década de los años veinte y treinta del siglo XX suceden varias cosas alrededor del mundo. Antonin Artaud¹¹⁶ se acababa de trasladar a la París en 1920 que, tras la I Guerra Mundial, se abría a nuevas experiencias estéticas como el dadaísmo de Tristan Tzara y el surrealismo de André Bretón. En 1923 publicó su primer libro de poemas *Tric-trac du ciel*, y en 1924 se adhirió al grupo surrealista, del que fue expulsado por Bretón en 1926. En

¹¹⁵ Molotov. Álbum *Con todo respeto*. Sencillo "Amateur (Rock Me Amadeus)". Compositores: Bolland, Ferdinand; Boland, Robert y Hoelzel Johann. © Sony/ATV Music Publishing LLC, Warner/Chappell Music, Inc., 2004.

¹¹⁶ Actor, director de teatro, poeta, dramaturgo o teórico, creador del Teatro de la Crueldad a partir de la influencia de las danzas balinesas. El extracto alrededor de Artaud es una síntesis libre del apartado correspondiente, Ruiz Osante, Borja, *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Ed. Artezblai, Bilbao, 2012, p. p. 302-303.

1927 Artaud funda el Théâtre Alfred Jarry junto a Robert Vitrac y Robert Aron. En 1938 publica *El Teatro y su doble*¹¹⁷, obra cumbre de Artaud donde expone su Teatro de la Crueldad, mismo que tiene repercusiones a lo largo del teatro occidental.

Mientras tanto en la Ciudad de México, en 1921 fue fundado el teatro folclórico nacional¹¹⁸ bajo la dirección de Rafael M. Saavedra a través de la Secretaría de Agricultura y Fomento, el cual tenía influencias de danzas, cantares, melodías y vestuarios folclóricos de diversas regiones de México; tiempo después pasó a manos de la Secretaría de Educación Pública. En 1924 hace su aparición el Teatro del Murciélago¹¹⁹ de la Mano de Luis Quintanilla, el cual consistía en teatro de revista y un teatro folclórico experimental, que tomó *La danza de los viejitos, la danza de los moros, Fifis, Aparador, Camiones, La ofrenda de muertos en la Isla de Janitzio* y algunos sones del interior del país, cuya principal característica era la de incluir motivos autóctonos; en 1926, en la Casa del estudiante indígena, escenificaron *El civac, La tona*, la leyenda de *La xtabay*, realizada por Ermilo Abreu Gómez. Fue un paso de lo mexicano del género chico en el periodo anterior, que se fijaba en los motivos populares, a lo mexicano fincado en lo autóctono de raíces indígenas.

En 1922 surgió la Temporada de Comedia Pro Arte Nacional, en el Teatro Lírico (que se llamaba Teatro de la Comedia). Julio Jiménez Rueda, quien ocupaba la secretaría del Ayuntamiento, se reunió con Francisco Monterde, Rafael

¹¹⁷ Expresión acuñada por Artaud hacia la década de los años treinta del siglo XX que sintetiza su concepción del teatro. El autor propone romper la sujeción del teatro al texto y recuperar su lenguaje originario ligado al primitivismo y al ritual. En su visión escénica, los elementos se conjugan para afectar de forma directa a la percepción del espectador y producir en él una suerte de catarsis que lo libere de las ataduras de la vida contemporánea. El Teatro de la Crueldad quedó plasmado en su libro *El teatro y su doble* (1938) y marcó el desarrollo de las futuras vanguardias como la de Jean Luis Barrault, Peter Brook, el Living Theatre o el Teatro Pánico de Arrabal. *Ibid.*, p. 303.

¹¹⁸ Magaña Esquivel, Antonio. *Imagen y Realidad del Teatro en México (1533 – 1960)*. Escenología, México, 2000, p. 166.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. p. 167–169.

Saavedra, Mario Montes, Ricardo Parada León, Eugenia M. Torres y fundaron en 1923 dentro del Sindicato Nacional de Autores, la Unión de Autores Dramáticos¹²⁰. En 1925 se gestó el llamado Grupo de los Siete Autores, conformado por José Joaquín Gamboa, Víctor Manuel Díez Barroso, Carlos Noriega Hope, Francisco Monterde, Ricardo Parada León y los hermanos Carlos y Lázaro Lozano García. Este grupo de diseminó y hacia 1929 se integraron al grupo Comedia Mexicana.

A partir de 1928 se crea el Teatro de Ulises¹²¹ el cual se opuso al teatro benaventino, con la idea del teatro universal. Buscaron la renovación del teatro por medio de la experimentación de obras nuevas por nuevos actores no profesionales, la poesía, la disidencia. Lo conformaron Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, José Gorostiza, Gilberto Owen, y la mecenas Antonieta Riva Mercado. En 1931 Julio Bracho, heredero del Teatro de Ulises, funda el grupo experimental Los Escolares del Teatro, mediante una subvención del Estado. Aspiraban a ser un teatro moderno. En 1932 se funda el grupo teatral Orientación y en 1933 introduce Bracho la enseñanza de teatro en escuelas nocturnas para trabajadores y organizó el grupo Trabajadores del Teatro.

Lo amateur

Qué es lo amateur. Según la Real Academia Española el concepto, adjetivo, tiene origen francés que en su primera y segunda acepciones se define como “1. Adjetivo: aficionado (que practica sin ser profesional un arte, deporte, etc.). Actor, deportista amateur. 2. Adjetivo: Propio de un *amateur*. Ciclismo amateur. Categoría

¹²⁰ *Ibid.*, p. p. 180, 182–183.

¹²¹ *Ibid.*, p. p. 190–191, 210–211.

amateur”¹²². Podemos leer que un ámbito empleado para definirlo en su primera acepción es ‘actor’; así, desde la segunda podemos componer un ‘actor amateur’. El actor amateur es aquel que practica la actuación sin ser un profesional en el arte escénico.

Lo amateur es lo que es realizado por aficionados, entusiastas, personas no especializadas, profesionales, con conocimientos sobre un ámbito en particular pero de procedencia informal. Hay entusiastas de todo ámbito del conocimiento humano, los hay del cine, de música, ingeniería, cocina, entre otros. Por ejemplo yo soy un entusiasta del mundo automotor asiático, en particular de algo que se denomina *JDM (Japanese Domestic Market)* en cuanto a NISSAN. Sé bastantes cosas sobre plataformas distintas de vehículos y sus denominaciones; motores de esa marca y su información técnica como relaciones de compresión y sus variaciones de modelos y años, las diferencias en equipamiento, motor, estética, caballaje, cilindrada entre los mismos modelos y plataformas de acuerdo a las naciones y armadoras de donde salieron; sé hacer reparaciones menores y el mantenimiento básico de mi auto como la afinación, cambio de aceite, calibración de bujías, reemplazo de balatas, entre muchos otros datos más. Sin embargo no estudié formalmente mecánica automotriz ni ingeniería alguna al respecto, lo que he aprendido ha sido sobre la marcha, en el contacto con ingenieros mecánicos, técnicos mecánicos (principalmente con mi amigo Samuel Molina, cuando nos reunimos a “tsurear”, mote con el que referimos ‘hacer reparaciones mecánicas’); además de literatura al respecto en foros y sitios de internet; en la prueba y error del mantenimiento de mi coche y de un proyecto de diversos *upgrades* (mejoras) que fui realizando paulatinamente en él. Pertenezco a un par de foros y algunos

¹²² Cfr. Definición de “amateur” en el sitio electrónico de la Real Academia Española. Consultado el 4 de septiembre de 2018. Disponible en <http://dle.rae.es/?id=2GebkGB>

grupos de Facebook de entusiastas y mecánicos especializados, en donde se comparte diversa información sobre el mundo automotor al que he hecho referencia. No soy un profesional, soy un amateur del mundo automotriz.

El amateur lo hace por gusto y no por profesión, aunque no está peleada una cosa con la otra; sin embargo, el amateur puede o no recibir una retribución económica, lo que sabe lo aprendió sobre la marcha y sin una técnica rigurosa, no por haberlo estudiado en una carrera, en una escuela, por un maestro o serie de ellos, bajo un plan de estudios delimitado y validado. Para comprender la categoría de 'lo amateur' es necesario contrastarlo con la de 'lo profesional'. Eliot Freidson, a lo largo de su artículo "La teoría de las profesiones. Estado del arte"¹²³ discute varios aspectos para comprender la dificultad de la definición y de la comprensión de su naturaleza. Aborda que diversos sociólogos desde Herbert Spencer hasta Talcott Parsons le han dedicado atención; que en la década de 1970 el paradigma cambió puesto que la literatura anterior a esa fecha abordaba la cuestión desde el *role* (papel), mientras que la posterior observó la influencia política¹²⁴, las relaciones con las élites, políticas y económicas, y el Estado¹²⁵ así como con el mercado y el sistema de clases¹²⁶.

Freidson entre todo esto aborda el problema de la definición del concepto de 'profesión'; se pregunta qué es el estatus profesional y cómo se determina cuándo existe y cuándo no y cuáles son sus características; observa cómo la institución produce o predispone para el término una especie de estrechez desde su concepción; revisa un sinnúmero de variables en torno a la diversidad de posibilidades

¹²³ Freidson, Eliot. Artículo "La teoría de las profesiones. Estado del arte". En Revista *Perfiles educativos* vol. 23 no. 93. UNAM, Mexico, 2001.

¹²⁴ Cfr. Freidson, Eliot, "The futures of professionalization", en M. Stacey et al. (eds.), *Health and the division of labour*, Croom Helm, London, 1977, p. p. 14-38.

¹²⁵ Cfr. Johnson, T.J., *Professions and power*, Macmillan, London, 1977.

¹²⁶ Cfr. Larson, M.S., "The limitations of the expert", en *Fabian Tract*, num. 235, 1931.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

para entender lo que significa profesión. Enfrenta literatura varia y, para cerrar el abanico que nos interesa en este momento, discurre sobre la profesión y la profesionalización; sin ser prescriptivo, maniqueo ni determinista y decreta que “pareciera que, dado el actual estado del arte de la teorización de las profesiones, los comentarios recientes sobre el asunto de la definición, no dan en el blanco”¹²⁷ puesto que los blancos de la profesión son tan diversos y se trastejen sus prácticas desde las aristas espaciotemporales de cada una de las profesiones identificables y la particular historia de la enseñanza que cada una de ellas tiene. Y hay muchas historias de profesiones que ni siquiera se han investigado. Podemos decir que la definición de profesión puede tener diversas caras en la teoría y en la práctica. Además afirmo que el profesional es aquel que está profesionalizado, es decir, cuenta con estudios de carácter formal; pero por otro lado, también lo puede ser aquel no profesionalizado, que no tuvo acceso a los estudios formales, pero que gracias a su práctica, ha logrado el reconocimiento de la comunidad específica del rubro. En nuestro trabajo, a partir de ahora lo decimos, son capitales los conceptos amateur, profesional y profesionalización. Remato este punto haciendo hincapié en que profesionalización no es sinónimo de profesional; falta de profesionalización o de formalización en el amateur no es sinónimo de no ser profesional.

El actor amateur, de manera general, aprende sobre el desarrollo mismo de la preparación del producto escénico. Su formación depende del maestro o director en turno, de su visión, gustos, predilecciones, ideologías y concepciones particulares sobre el teatro mismo o incluso –si pertenece a una institución u organización– desde lo que las políticas indican. El actor amateur se hace en las tablas, se hace sobre la marcha, en la instrucción paso a paso del desarrollo del montaje, en cada instrucción del director. No hay una sistematización ni una

¹²⁷ Freidson, Eliot, *Op cit.*, p. 3.

comprobación de lo aprendido más allá que la demostración en la ejecución de la escena de acuerdo al ojo del director. El actor amateur aprende historia del arte y del teatro con cada obra en la que participa. Depende del director si, por ejemplo, para *Hamlet*, de Shakespeare, se toma el tiempo para contextualizar el periodo isabelino y desentrañar los elementos de naturaleza clásica, renacentista barroca y romántica, así como los elementos del género trágico. Empero, si el director en turno desconoce o desestima lo anterior y considera solo importantes otros aspectos como la comprensión del diálogo sin mayores conexiones contextuales, artísticas, históricas, literarias, o desconoce alguno o varios de la profundidad estética de la tragedia, entonces nos enfrentamos a un serio problema. Sin embargo, declarar que el amateur necesariamente desestima ciertas cosas sería irresponsable y mentiroso, puesto que por otro lado, la mayor parte de la historia del teatro universal se ha desarrollado de manera amateur; este mecanismo es similar en la historia del teatro en Aguascalientes.

Si hiciéramos un comparativo sobre cómo aprende un actor amateur y uno profesional, tendríamos que pedirle prestadas en un principio las tres unidades de tiempo, espacio y acción a Aristóteles; es decir, en la ecuación diferenciante además tenemos cuando menos las incógnitas cuándo, dónde y por qué. En Aguascalientes no aprendió igual un amateur de la primera mitad del siglo XX que de la segunda. Incluso dentro de la primera mitad, no es lo mismo un actor amateur del teatro anarquista ferrocarrilero, que uno del conjunto HAMLET, que otro formado en el Instituto Aguascalentense de las Bellas Artes. El objetivo es distinto. La política cobra, entonces, en torno de la formación del actor, una importancia primigeniamente significativa. Esos cuándo, dónde y porqués, entre otras cosas, lo leeremos a continuación.

1.2.1. Teatro Anarquista – socialista. El Grupo Cultura Racional en busca del obrero librepensador por medio del teatro (1923)

*Donde comienza el Estado
termina la libertad del individuo, y viceversa*
Mijaíl Bakunin

Los valores tradicionales en Aguascalientes son sumamente arraigados. A lo largo de mi tesis de maestría discutí al respecto¹²⁸ de tres obras dramáticas de la primera mitad del siglo XX para observar, desde la tematología¹²⁹, los géneros dramáticos y su composición¹³⁰, así como las funciones sociales de la literatura¹³¹, cómo operan los valores tradicionales dentro de la dramaturgia de tres autores aguascalentenses distintos. Es importante resaltar que en dicho trabajo de maestría el abordaje teatral fue desde su arista en tanto que texto dramático, mientras que en la presente tesis doctoral lo es desde el análisis y la comprensión de los periodos del teatro aguascalentense durante el siglo XX así como el comportamiento histórico de su enseñanza. La obra del género didáctico, *Con las alas rotas*¹³², de Antonio Leal y Romero es ejemplar del discurso dramático aguascalentense conservador. Llama

¹²⁸ Cfr. Padilla Paredes, Carlos Adrián, “Los valores tradicionales en tres obras dramáticas de Aguascalientes de la primera mitad del siglo XX: *Con las alas rotas* (1925), *¡Ya viene Gorgonio Esparza!* (1941) y *Un alfiler en los ojos* (1950)”, Tesis para obtener el grado de Maestro en Arte. Universidad Autónoma de Aguascalientes. Aguascalientes, México, 2015.

¹²⁹ Cfr. Los textos Chardin, Philippe. “Temática comparatista”, en Brunel, Pierre e Chevrel, Yves, *Compendio de literatura comparada*. Traducido con la ayuda del Ministerio Francés de la Cultura y la Comunicación. Siglo XXI Editores, México, 1994; así como Pageaux, D-H. “Thèmes” en *La littérature générale et comparée*. Armand Colin, París, 1994.

¹³⁰ Cfr. Los trabajos de Alatorre, C. C. *Análisis del drama*. Escenología, México, 1999; así como Rivera V. A. *La composición dramática*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1989.

¹³¹ Cfr. Vital, A., *Conjeturas Verosímiles*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, México, 1996.

¹³² Cfr. Leal y Romero, A. *Teatro para hombres solos*, Comp. Ma. Del Carmen Arellano Olivas. Instituto Cultural de Aguascalientes, Aguascalientes, 2001.

fuertemente la atención que dicha obra data de 1925, mientras que para contraste, en esa misma década, dos años antes, comienzan las actividades del grupo Cultura Racional así como sus obras de teatro anarquistas y socialistas.

Aguascalientes tiene una larga tradición ferrocarrilera, lo que permeó diversos aspectos socioculturales de la región. Barrios, costumbres, familias están fundadas hacia el 24 de febrero de 1884, fecha en que llegó la primera locomotora de vapor a la ciudad. Gracias a las características, ubicación estratégica, agua y clima, en 1897 se decidió construir en Aguascalientes los Talleres Generales de Construcción y Reparación de Máquinas y Material Rodante, un vasto complejo industrial en el que se ocuparon más de 1500 obreros¹³³. Mientras esto acontece en Aguascalientes, en la Ciudad de México está en su auge el teatro popular:

En el barrio latino, en la década de 1930, el teatro popular se asoma en los cafés y restaurantes, las tandas dobles por un solo boleto, las carpas importantes son “El salón rojo” y “Chicote”, las figuras, Ana María González, “Palillo”, Alfonso Brito y “El Colonial”, Mario Moreno “Cantinflas” (su estilo, léxico, vida privada) en quien se ahonda bastante e incluso hay noticia del origen de su peculiar manera de hablar, la cual tomó de un timbalero apodado “bolito”; espacios como “El Follies”; Furstemberg, Schilinsky, “Manolín”, “El Cuate Chon”, Manuel Medel, “Resortes”, “Clavillazo”, “Borolas”, Tejeda, El Trío “Los Criollos”, y la Unión de Artistas de Variedades y Similares¹³⁴.

¹³³ Gómez Serrano, Jesús, “El desarrollo industrial de Aguascalientes durante el Porfiriato”. *Siglo XIX. Cuadernos de historia*. Año, IV, núm. 11, enero-abril de 1995, p.p. 23–24.

¹³⁴ Granados, Pedro, *Carpas de México. Leyendas, anécdotas e historia del Teatro Popular*. Editorial Universo, México, 1984, p. 67.

Regresando a Aguascalientes, tanta es la tradición que el sonido del silbato repicó en las manifestaciones dramáticas: el teatro en esta época tuvo parte de su génesis en un sindicato ferrocarrilero. En este capítulo revisaremos el papel del Grupo Cultura Racional que buscaba que la sociedad y los obreros tuvieran madurez ideológica. Fueron importantes los personajes el maestro Miguel Ruiz Esparza, Alfonso Guerrero y Elías Rivera.

El teatro como arma ideológica

Los líderes carismáticos intelectuales de la Unión de Carpinteros y similares, hacia 1923 “se agruparon para fundar una sociedad que llevaba por nombre ‘Grupo de Cultura Racional’ [...] que tenía por labores: organizar conferencias, actos teatrales, intentar cohesionar el movimiento obrero de la ciudad, hacer proselitismo”¹³⁵.

Este movimiento tuvo ideas socialistas y racionalistas y con el tiempo tuvieron peso con los ferrocarrileros aguascalentenses. “Más que hacia la actividad política y sindical su esfuerzo se encaminaba a rescatar a los obreros de la ignorancia en que se hallaban y convertirlos en seres ideológicamente maduros, en librepensadores”¹³⁶.

Miguel Ruiz Esparza, de Teocaltiche, Jalisco, fue quien inició al Grupo en las ideas anarquistas, maestro normalista en Aguascalientes en una escuela federal, seminarista, “hombre pintoresco de sabiduría enciclopédica, ateo, postulado candidato al senado en 1934 y posteriormente quedó en la miseria; ya anciano vivía de pedir limosna y nunca claudicó de sus ideas a pesar de sus

¹³⁵ Ribes Ibarra, Vicente, *Prensa anarquista de Aguascalientes 1922 – 1926*. UAA, Aguascalientes, 1980, p. 31.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 32.

penalizaciones”¹³⁷. El referido maestro normalista es el precursor pero el organizador del Grupo Cultura Racional fue Alfonso Guerrero, quien fundó la Unión de Carpinteros y Similares de los Ferrocarriles de Aguascalientes, un taller de costura para obreras en 1924, una imprenta donde editaba los periódicos anarquistas *Grupo Rojo*, *Aurora Roja*; fue encarcelado tres días en 1927 por seguir editando sus publicaciones a pesar de que las autoridades aguascalentenses no le quisieron registrar el periódico; fundó el Grupo Cultura Racional y hacia la década de los años treinta del siglo XX fue uno de los fundadores de la Cámara de Trabajo en Aguascalientes. Participaba de las huelgas ferrocarrileras desde el Escuadrón de Hierro. En 1932 redactó el “Manifiesto que lanzan las Sociedades de Padres de Familia, la Unión de Estudiantes Pro-Obrero y Campesino y el Comité de Defensa del Maestro de la ciudad de Aguascalientes contra el estado de ‘verdadera ignominia y esclavitud’”¹³⁸.

Otro de los líderes ferrocarrileros de la ciudad de Aguascalientes fue Pedro Vital, también del gremio de los carpinteros, integrante de las Juntas de Conciliación y Arbitraje instituidas tras la huelga de 1926. Tuvo enfrentamientos con el Gobernador en 1928 y 1929¹³⁹ y llegó a ser periodista y Presidente Municipal de Aguascalientes¹⁴⁰.

Junto con otros simpatizantes de ideas anarquistas, miembros también del Grupo Cultura Racional fueron Florencio Muñoz, administrador de Horizonte Libertario y posterior jefe de policía; Anastasio Muñoz, maderista y regidor del Ayuntamiento. En realidad los organizadores del grupo teatral “Cuadro Artístico

¹³⁷ Ribes Ibarra, Vicente, *Op. cit.*, p. 33.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 34.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 35. El material de Ribes no nos especifica cuál Gobernador. Por el periodo pudo haber sido Alberto Díaz de León Bocanegra, Benjamín de la Mora o Manuel Carpio Velázquez.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 36. De igual forma, el material no especifica en qué periodo, pero sabemos que ejerció este puesto de elección popular en 1932 por parte del Partido Nacional Revolucionario (PNR).

Emancipación Obrera” fueron Alfonso Guerrero y Elías Rivera¹⁴¹ que entre sus representaciones se cuenta el drama “El primero de mayo” de Pedro Gori, representado en 1923; el 5 de julio del mismo año presentaron tres obras: “Sin Patria”, “Virtud o crimen” y “El Condenado a Muerte”. Sus obras tenían temáticas relacionadas con las problemáticas sociales que los trabajadores presentaban: injusticia, bajos salarios, exceso de trabajo, jornadas largas. Alfonso Guerrero fundó luego el grupo de teatro infantil, “Ferrer y Guardia”, del cual su hija Aurora Guerrero era la secretaria. Sobresale la representación de “Tierra y Libertad” de Flores Magón¹⁴². Tenían relación con grupos anarquistas extranjeros en Colombia, California, Panamá y Buenos Aires. Aquí cabría el debate alrededor de su teatro panfletario y si este tipo de teatro puede ser llamado tal.

Una de las labores del Grupo Cultura Racional eran los actos teatrales, pero también conferencias y proselitismo; si esto lo pasamos por la luz de la política, ¿estaríamos hablando verdaderamente de acto teatral? Además, ¿por qué “rescatar” a los obreros de la ignorancia? El teatro cercano al proselitismo es el panfleto. Muchas veces se ha tildado al panfleto de no ser sino una ficcionalización de situaciones o conflictos con una mira ideológica precisa. De no ser teatro sino teatralización de dichos eventos para encaminar una ideología en el grupo espectador. Sin embargo bien podríamos encuadrar esto mismo dentro del género didáctico del teatro. Sobre esto, escribe Virgilio Ariel Rivera que:

Podría decirse que la obra didáctica comprende el texto eminentemente intelectual, donde todos los elementos de todos los órdenes –temáticos, anecdóticos, estéticos, estructurales son

¹⁴¹ *Idem.*

¹⁴² Camacho Sandoval, Salvador, *Bugambilias, 100 años de arte y cultura en Aguascalientes*, UAA, Aguascalientes, 2010, p. 58.

sometidos al servicio del autor dramático, quien, desde una postura más doctoral que artística, los utiliza para exponer una tesis personal orientada a dirigir o afirmar a la sociedad en una determinada corriente ideológica con cuya afirmación al género va a cumplir su postulado¹⁴³

El Grupo de Cultura Racional utilizaba los elementos para precisamente exponer una tesis orientada hacia la izquierda, el socialismo, anarquismo, el estilo del librepensador. Las problemáticas sociales que las obras presentaban eran sobre condiciones laborales de los trabajadores: injusticia, bajos salarios, exceso de trabajo, jornadas largas. Sobre el anarquismo, dice Rudolf Rocker que:

[El anarquismo no es] un sistema social fijo, hermético, sino una tendencia manifiesta en la evolución histórica de la humanidad, que, a diferencia de la tutela intelectual que ejercen las instituciones eclesiásticas o gubernamentales, aspira al desarrollo libre y expedito de todas las fuerzas individuales y sociales del hombre. Ni siquiera la libertad es un concepto absoluto, es sólo relativo, pues tiende a expandirse sin cesar y a alcanzar ámbitos cada vez más amplios de las formas más diversas. Para el anarquista, la libertad no es un concepto filosófico abstracto, sino la posibilidad concreta y fundamental que tiene cada ser humano de desarrollar plenamente las facultades, capacidades y talentos que le concede la naturaleza y ponerlos al servicio de la sociedad. Cuanto menos interfiera en este desarrollo natural del hombre el control eclesiástico o político, tanto más eficaz y armoniosa llegará

¹⁴³ Ariel Rivera, Virgilio, *La composición dramática*. Escenología, México, 1989, p. 137.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

a ser la personalidad humana y mejor muestra dará de la cultura intelectual de la sociedad que la ha engendrado¹⁴⁴

El teatro anarquista buscaba que los obreros fueran librepensadores; fomentaba el desarrollo de las facultades, capacidades y talentos de los obreros y de sus hijos convertidos en actores, pero también en espectadores, al servicio de la sociedad, en un desarrollo libre de la interferencia y de la tutela intelectual de la iglesia y del estado. El único tipo de teatro que se les parece en la Ciudad de México es el de los Trabajadores del Teatro, de Julio Bracho, pues es un teatro para obreros. Sin embargo éste sí estaba abocado a la enseñanza, por las noches, del teatro para los trabajadores y, por otro lado, no tenía una orientación anarquista ni socialista, sino que tenía un repertorio universal y moderno experimental.

A pesar de que no tenemos noticia de cómo se organizaban para enseñarse a actuar o si tenían técnicas de actuación, métodos de enseñanza a propósito podemos establecer una hipótesis negativa doble bajo dos realidades de la época: 1) no había en Aguascalientes ninguna técnica o método de enseñanza ni de práctica escénica teatral reconocida en la época; 2) el único que era reconocido como maestro y director de teatro era Elías Rivera. Probablemente la manera de trabajar era el empirismo, el ensayo sobre la marcha, aprender sobre las tablas, teatro amateur, ya que Elías Rivera es una figura capital tanto en este tipo de teatro como en el que se considera en el apartado siguiente.

El Grupo de Cultura Racional fue entonces un ferrocarril conducido por carpinteros que transitó las vías del anarquismo y del socialismo, con una caldera alimentada por el proselitismo y el teatro, con destino al cambio laboral obrero. El teatro al servicio del cambio social.

¹⁴⁴ Rocker, Rudolf. *Anarchosyndicalism*. Secker & Warburg, London, 2009, p. 31.

1.2.2. Elías Rivera y el Conjunto Artístico de Drama y Comedia Hamlet

Casiano Rivera Elías



Elías Rivera es conocido también con dos nombres, como podemos leer en el sitio Worldcat.org¹⁴⁵: 1) Elías Rivera, Casiano (1905 – 1979) y 2) Rivera, Casiano Elías (1905 – 1979). Ambas referencias aluden a la misma persona. Corroboramos que Casiano Rivera es Casiano Rivera Elías, mejor conocido como Elías Rivera, cuando leemos “cuando al ingresar al teatro profesional por razones artísticas cambia su nombre de Casiano por el apellido materno, conservando su apellido paterno o sea: Elías Rivera”¹⁴⁶. Leamos a continuación su semblanza, misma que hemos extraído de la publicación *Semblanzas Hidrocálidas*¹⁴⁷, de Ezequiel Estrada, y de la que hemos escrito una paráfrasis sintética.

Casiano Rivera Elías, mejor conocido como Elías Rivera, nació en Aguascalientes el 13 de agosto de 1905 y murió en la misma entidad el 7 de marzo de 1979. Realizó sus estudios primarios y de arte dramático con la maestra Francisca Esparza, en su colegio ubicado en la calle del Estanque, ahora José María Arteaga, mismo que actualmente es la Escuela Primaria Federal Tepotzcalli. Algunos compañeros de Elías Rivera en ese colegio fueron Antonio Leal y Romero, J. Guadalupe Villalobos, Jesús de Luna. No podemos soslayar el impacto que las

¹⁴⁵ Disponible en <http://worldcat.org/identities/lccn-nr2003008873/>, consultado el 10 de noviembre de 2016. La fotografía es tomada de este sitio.

¹⁴⁶ Muñoz Alcalá, Zenaido. *Elías Rivera Teatrista. Trayectoria del Conjunto Artístico de Drama y Comedia Hamlet*. ICA-PACMYC, Aguascalientes, 2000, p. 20.

¹⁴⁷ Estrada, Ezequiel, *Semblanzas hidrocálidas*, editado en Talleres multicolor, Aguascalientes, México, 1985, p. p. 116–120.

enseñanzas de la maestra Esparza tuvo en dos de sus alumnos, quienes a la postre serían epónimos teatrales, cada uno con su tipo de teatro, de buena parte del siglo XX.

Elías Rivera fue un actor dramático y contaba con una voz de tenor contralto. Trabajó como ayudante de carpintero en los Talleres de los Ferrocarriles para ayudar a sus padres con la manutención de sus doce hermanos menores; hay que recordar que durante los primeros decenios del siglo XX en Aguascalientes, una de las mejores opciones de trabajo para los jóvenes anhelantes del progreso económico era ésta, cuyos talleres principales se encontraban en Aguascalientes. Antonio Leal y Romero también laboraba allí, en las oficinas del Departamento de Almacenes.

En esa época el teatro no brindaba gratificación alguna, sino aplausos y felicitaciones de su maestra Esparza. Por su colegio también pasó Enriqueta Pérez, quien años más tarde fuera actriz, y encabezaría una compañía de Opereta y Zarzuela bajo su propio nombre. Ella invitó a Rivera a formar parte de sus filas actorales, y llevó por diversas partes del país múltiples obras durante cinco años. En ese periodo trabajó con José Elías Moreno¹⁴⁸, Sara García, Roberto Soto, Guadalupe Rivera Cacho, Luis Aceves Castañeda y Joaquín Pardavé, con quienes entabló amistad.

Regresó a Aguascalientes por llamado de su padre quien le solicitó auxilio económico, por lo que volvió a trabajar en los Ferrocarriles; a la par, creó el Cuadro dramático "Hamlet", construyó su propio espacio teatral y contó con un elenco estable, el cual inició con Juan Manuel Rodríguez, Rafael Muro, David Reynoso, el Trío Nocturnal, Las Hermanitas Martínez, Saturnino Barrón, Arnulfo de Luna, Víctor Sandoval, Bebé Candelas, Rubén "El Chirrión", el locutor Jaime Durán

¹⁴⁸ Dice Ezequiel Estrada que eran parientes, pero no se especifica en qué grado. En *Op .cit.*, p. 118.

“Tanquito”, entre otros. Algunas de las principales obras que pusieron en escena, del teatro del romanticismo y clásico, fueron *La mujer equis*, *La enemiga*, *La dama de las camelias*, *Qué hacemos por nuestros hijos*, *Caín y Abel*, *Soldado de San Marcial*, *Mercaderes*, *Juan Simón el enterrador*, *En la hacienda*, *En un burro tres baturros*, *Marcelino, pan y vino*, *La pasión*, *El cardenal*, *Genoveva de Bravante*, *La Llorona*, *Gutierritoz*, entre otras. Elías Rivera falleció en marzo de 1979 y su hermana Socorro heredó la batuta.

Conjunto Artístico de Drama y Comedia “Hamlet”



Vemos a Zenaido Muñoz Alcalá en la fotografía de la izquierda¹⁴⁹. Es necesario acudir a su texto *Elías Rivera Teatrista. Trayectoria del Conjunto Artístico de Drama y Comedia Hamlet*. Aguascalientes (ICA-PACMYC, 2000) para comprender el teatro del conjunto “Hamlet”.

La presentación del libro se intitula “Tercera llamada, tercera” por Carlos Reyes Sahagún. En ella leemos un par de cosas que llaman fuertemente mi atención y en las que nos detendremos antes de proseguir con el contenido de la obra de Muñoz: 1) que el autor “traza un recorrido histórico del teatro en Aguascalientes”¹⁵⁰ y 2) que “en algunos casos los actores que formaron parte de este Conjunto [...] incluyendo al propio Elías Rivera fueron ferrocarrileros.”

Secunda la presentación Víctor Solís Medina con “Los ditirámicos rituales en Aguascalientes o Hamlet sienta sus reales en la colonia Primavera”. Entre otras cosas, refiere como figura importante a Elías Rivera: “me refiero a los principios

¹⁴⁹ Archivo particular de Zenaido Muñoz Alcalá.

¹⁵⁰ Muñoz Alcalá, Zenaido, *Op., cit.*, p. 3.

del teatro popular aguascalentense donde es *conditio sine qua non* recordar a uno de sus más preclaros apóstoles, el maestro Casiano Rivera Elías”¹⁵¹. En *La Revolución Mexicana y el crisol de experiencias artísticas en Aguascalientes*¹⁵² de Salvador Camacho Sandoval leemos que en Aguascalientes varias personas, sobre todo trabajadores de ferrocarriles y maestros hicieron suyas las ideas de lucha y educación proletaria, para lo cual publicaron periódicos y organizaron eventos artísticos con el propósito de formar una nueva conciencia en la gente.

Un poco antes, durante la década de los años veinte, circularon en Aguascalientes publicaciones como: *Grito Rojo*, *Ni Dios ni Amo*, *El Anticristo*, *Micros*, *Espartaco* y *Horizontes Libertario*. Varios de estos periódicos y, de manera particular este último, tuvieron una vinculación con el Grupo Cultural Racional de Aguascalientes, el cual, más que hacer labor sindical y política, tenía como fines rescatar a los obreros de la ignorancia a través, entre otros medios, del uso de la prensa y la organización de conferencias y actos teatrales. En medio de este ímpetu, Casiano Rivera apoyó la creación de un grupo teatral y en 1923 apareció el grupo Cuadro Artístico Emancipación Obrera, que presentó varias obras teatrales tituladas *El primero de mayo*, *Sin patria*, *Virtud o crimen* y *El condenado a muerte*. Llama la atención el estreno de la obra *Tierra y*

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 5.

¹⁵² Camacho Sandoval, Salvador, “La Revolución Mexicana y el crisol de experiencias artísticas en Aguascalientes”, contenido en las memorias electrónicas del X Congreso Nacional de Investigación Educativa. Área 9: Historia e Historiografía de la educación. Veracruz, Veracruz, 21 al 25 de septiembre de 2009. Disponible en http://www.comie.org.mx/congreso/memoriaelectronica/v10/pdf/area_tematica_09/ponencias/0266-.pdf, consultado el 10 de noviembre de 2016.

libertad de Ricardo Flores Magón, presentada el 24 de noviembre de 1924, en conmemoración del segundo año de su muerte¹⁵³.

El texto de Zenaido Muñoz está compuesto por tres capítulos al modo aristotélico: 1) Primer acto, 2) Segundo acto y 3) Tercer acto. A continuación abordaré brevemente cada uno de ellos.

El Primer acto contiene cuatro subcapítulos. El primero, “La danza, primera expresión emocional del hombre” que nos habla panorámicamente de noticia de las actividades dancísticas, teatrales, artísticas en el siglo XIX. Destaca que la sociedad quería un teatro estable, “se formaban comités, se detectaban terrenos para su posible construcción, se hacían gestiones [...] se crearon teatros portátiles, se adaptaban palenques [...]. Tanto el palenque ‘La primavera’, como la plaza de toros ‘La del buen gusto’, estuvieron ubicados en terrenos adyacentes al Jardín de San Marcos.”¹⁵⁴. El segundo subcapítulo es “La construcción del Teatro Morelos”. Aquí se da cuenta del predio cedido el 24 de agosto de 1882, de la constructora formada por el gobernador Rafael Arellano Ruiz Esparza y José Bolado, entre otros, así como del plano del ingeniero José Noriega. La construcción inició el 31 de agosto de 1882 y finalizó el 31 de julio de 1885. Tuvo un costo de \$33,493.19. Fue inaugurado el 25 de octubre de 1885 por el gobernador Francisco G. Hornedo, con la obra *La muerte civil*, de la Compañía Dramática bajo la dirección del español Leopoldo Burón. En seguida se hace un recuento de diversas obras consecuentes y agrupaciones, grupos, compañías y obras y zarzuelas presentadas. Se explicita que los datos se tomaron de la revista Mascarón editada por el Archivo histórico del estado de Aguascalientes. Llegan al teatro el circo, las carpas ambulantes. En este

¹⁵³ Muñoz Alcalá, Zenaido, *Op., cit.*, p. 3.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 11. El primero de ellos donde hoy se encuentra el colegio Portugal y la segunda, en donde se ubica el salón de baile “Los globos”.

mismo se desvela el nacimiento de Casiano Rivera Elías el 13 de agosto de 1905, hijo de Luz Elías Quiñones y Félix Rivera Marmolejo. Posteriormente los subcapítulos “Maestra Francisca Ruiz Esparza” quien fue maestra de Elías Rivera y de Antonio Leal y Romero, de quien también encontramos el siguiente subcapítulo.

El segundo acto se compone de “Primavera de 1933” en que se aborda la participación de Elías Rivera en la Ciudad de México; “El viaje a Aguascalientes”, en que se narran las razones por las cuales regresa al terruño; “Elías Rivera inicia su apostolado Cultural”. Aquí se habla del nacimiento y de los primeros años del Conjunto Artístico de Drama y Comedia Hamlet, que tuvo lugar en 1933.

En 19 de junio de 1934, se estrenó con gran éxito en el histórico Teatro Morelos de la ciudad de Aguascalientes, la obra *La Tierra Baja* de Ángel Guimerra y José Echegaray por el Conjunto Artístico de Drama y Comedia Hamlet. El Grupo Hamlet como es mejor conocido, fue creado en 1933 por el gran actor Elías Rivera, a su regreso a la ciudad de Aguascalientes, tras su exitosa incursión en el teatro en la Ciudad de México, al lado de grandes figuras de aquel entonces, como Joaquín Pardavé y Sara García, entre otros¹⁵⁵.

Sus obras en el Teatro Morelos, el Teatro Obrero, el salón-teatro Caldereros C-903; otros grupos como “grupo de la cámara de trabajo Afición y progreso”. El subcapítulo “Apostolado cultural” profundiza sobre el anterior. Destaca particularmente al finalizar una presentación una pareja que se acerca a Rivera y le manifiesta que los habitantes del lugar del que proceden, Colomos, municipio de Calvillo, Aguascalientes, “no conocían el arte teatral, que incluso tanto personas mayores como jóvenes nunca habían visto una obra de teatro ya que era una

¹⁵⁵ Cfr. “Grupo Hamlet, 76 años de teatro”, en la Sección Opinión, del Diario La Jornada Aguascalientes, del 16 de agosto de 2009. Disponible en: <http://www.lja.mx/2009/08/grupo-hamlet-76-anos-de-teatro/>, consultado el 9 de octubre de 2017.

región muy apartada”¹⁵⁶, razón por la cual decide el maestro llevar una puesta en escena. En 1999 en el Museo Regional de Historia de Aguascalientes se exhibió una exposición fotográfica denominada “Por el Valle de Huejúcar” en donde una fotografía lleva por título “Los teatristas de la época se anunciaban en las principales esquinas de Calvillo”, aludiendo al Grupo Hamlet, por allá de la década de los años cuarenta del siglo XX¹⁵⁷. Viene luego la participación de Rivera en el Radio y como artista plástico. En “El teatro de la Calle del Refugio” se lee del “ferviente deseo de contar con su propio salón-teatro [...]. Por fin ese sueño dorado se convierte en maravillosa realidad, alrededor de 1948”.

Cobra especial sentido la manera en que Zenaido Muñoz nomina este apartado como un *apostolado cultural*. El grupo llevó teatro a lugares donde no era habitual presenciar, vaya, ni siquiera conocer el teatro. Muñoz describe la labor de Rivera como una suerte de evangelizador teatral, apóstol de la palabra del teatro llevada a las comunidades más alejadas.

Luego vienen los subcapítulos “El fin de la fiesta”, “Familia artística”, “Amanecer de la década de 1950”, “Público fiel”, “Algunos actores del Grupo Hamlet” como Braulio Bernal, Benjamín de Lira, Ambrosio Muñoz Alcalá, Celestino y Rafael Muro, Juan Manuel Rodríguez, Guillermo Silva y Timoteo Sosa; prosigue con “El apuntador”, “El repertorio del grupo Hamlet”. Hasta que se da noticia del fallecimiento de Rivera el 7 de marzo de 1979.¹⁵⁸

El tercer acto nos ilustra sobre cómo los integrantes del grupo deciden cambiar de nombre el salón-teatro de “Hamlet” a “Elías Rivera”. Tomó la estafeta Socorro Rivera. En “Década de los 80” se narra rápidamente quiénes fueron los actores que conformaron la compañía, donde destacan algunos como Gilberto

¹⁵⁶ Muñoz Alcalá, Zenaido, *Op., cit.*, p. 33.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 34.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 46.

Romo Breceda, quien se desarrolla y mantiene hasta hoy en día 2019 un proyecto teatral desde el colegio Robregil. También nos enteramos del deceso de Socorro Rivera el 7 de diciembre de 1995. En el apartado “Cómo trabaja el grupo Hamlet actualmente” conocemos que “los deudos decidieron no continuar con la trayectoria artística y cerraron el inmueble, quedando dispersos y desconcertados actores, actrices y público en general”.¹⁵⁹ También tenemos noticia sobre cómo el grupo Hamlet, a partir del 13 de marzo de 1999 busca otros espacios algunos meses después, como la Casa Terán, en la que se reinauguró la continuidad del grupo con una función de gala en la que se exhibió una exposición de carteles, programas y fotografías del mismo. Otros espacios, decíamos, también como escuelas (Instituto Mendel, Preparatoria Benito Juárez), parroquias (San Felipe de Jesús, San José del Arenal), templos (Ángeles Custodios), conventos (Santa Ana); teatros (IMSS, Leal y Romero, el auditorio Dr. Pedro de Alba de la Universidad Autónoma de Aguascalientes); visitas a poblaciones (Encarnación de Díaz, Jalisco, El Maguey, en Calvillo, El Llano, Cañada Honda, Jaltomate en Aguascalientes)¹⁶⁰. Finaliza el tercer acto con fotografías de algunas obras y con el *ethos* que compone hacia el año 2000 a la compañía, entre quienes destacan Ambrosio Muñoz Alcalá, como director general; José Luis Araiza Romo, asistente de dirección y escenógrafo; Zenaido Muñoz Alcalá, promoción y difusión entre muchos otros.

El actor se hace sobre las tablas

No hay mucha noticia sobre la metodología, técnica, estrategias didácticas o poéticas a propósito del trabajo de actuación y dirección teatral de Elías Rivera. En

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. p. 59–60.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 61.

las diversas entrevistas que tuve con los maestros Jesús Velasco, José Claro Padilla, Zenaido Muñoz y el actor retirado y sastre Javier Plascencia, todos ellos coinciden en que la manera en la que el maestro Casiano llevaba a la escena las obras teatrales era “sobre la marcha”. Reunía a las personas interesadas y leían las obras, ensayaban escenas, se aprendían diálogos, hasta que poco a poco iban conformando su agrupación. Él elegía la obra que se iba a representar y les repartía los papeles; se reunían a leerla y a ensayarla. Cada domingo se estrenaba una nueva obra y se usaba apuntador. “A veces se escuchaba más el apuntador dando la indicación que el actor en turno al decir su línea”,¹⁶¹ dice el Maestro Velasco.

[...] utilizaban el recurso del apuntador, dictaban los parlamentos que el actor debía decir. Los apuntadores se ocultaban en una concha debajo del escenario. Algunos de los apuntadores del Hamlet fueron: Guillermo Reyes, Mtro. J. M. Carlos, Saturnino Barrón, Guillermo Hernández, Guillermo Téllez, entre otros¹⁶².

No había una teoría escénica, las cosas que los actores aprendían eran sobre la marcha, de acuerdo a lo que el director les iba indicando en cada escena, cuadro, acotación, intención de la obra a presentar en turno. No se hablaba de género dramático, ni de método de las acciones físicas de Stanislavski, ni de estilo o corrientes. Dice un ex miembro del Conjunto, Javier Plascencia, que la intuición y la improvisación eran herramientas fundamentales:

¹⁶¹ Jesús Velasco, entrevista por Carlos Adrián Padilla Paredes, cafetería *Klein* de La Casa de la Cultura “Víctor Sandoval”, 9 de abril de 2018.

¹⁶² Cfr. “80 años del Conjunto Artístico de Drama y Comedia Hamlet”, en la Sección Opinión, del Diario *La Jornada Aguascalientes*, del 4 de septiembre de 2013. Disponible en: <http://www.lja.mx/2013/09/80-anos-del-conjunto-artistico-de-drama-y-comedia-hamlet/>, consultado el 9 de octubre de 2017.

el maestro nos veía, nos escuchaba decir nuestros diálogos y si no le convencía nos pedía que dijéramos las cosas de nuevo pero ahora del modo que él nos indicaba; si el personaje estaba enojado, uno intuía las razones por lo que decía la obra y así lo interpretábamos, pero si al maestro no le llenaba el ojo nos decía 'a ver, ahora como si estuvieras enojado; tienes qué decir esta palabra más fuerte, y tu postura no me dice que estés enojado, te ves igual que hace rato'. Zenaido y Ambrosio continuaron la labor del maestro. Ellos a veces te decían 'tú nomás apréndete el diálogo y dilo, ya con eso sobre la marcha lo vamos arreglando'¹⁶³

De acuerdo con esto, la escuela del maestro Rivera, y sus herederos Zenaido y Ambrosio Muñoz era la de ir haciendo indicaciones y observaciones sobre la marcha del trabajo del actor. En cada montaje, iniciaba la obra e iba haciendo indicaciones de acuerdo a su imaginación y comprensión propositiva de los textos, personajes, situaciones, conflictos y demás elementos y componentes de la naturaleza del drama. Continúa Javier Plascencia:

Nuestras influencias eran las películas clásicas de Hollywood y los actores Kirk Douglas, Clark Gable, Marlon Brando, Humphrey Boggart. [...] Imitábamos los comportamientos de los personajes y nos fijábamos si uno de nosotros se parecía a quien íbamos a representar[...] Ambrosio y Zenaido a veces nos decían que nos fijáramos en los actores de novelas como Ernesto Alonso¹⁶⁴.

¹⁶³ Javier Plascencia Chávez, entrevista por Carlos Adrián Padilla Paredes, realizada en la sastrería Javier's, propiedad del actor, ubicada en Prolongación Dr. Díaz de León 723, Colonia El Encino, Aguascalientes, Ags., el martes 5 de junio de 2018.

¹⁶⁴ *Idem*.

No había conceptos, métodos, sino improvisación sobre la marcha. Estaba la imitación a partir de la observación del trabajo de actores telenoveleros y cinematográficos del Hollywood clásico. Entonces podemos decir que no había una manera expresa de enseñar a los actores a actuar, pues no revisaban dramaturgos, épocas, teorías ni tenían ejercicios metodológicos. Sólo el trabajo de cada obra en particular.

Este grupo sobresale porque no es común encontrar tal longevidad. Además se compone mayormente por miembros de las familias de los actores originales; es decir, se fue transmitiendo a través de las generaciones el gusto por el teatro y los familiares fueron incorporándose al grupo. El codirector actual del Conjunto Hamlet, Zenaido Muñoz, me dijo en entrevista: “yo he tratado de mantener esta especie de tradición en el grupo pero hemos ido invitando además a algunos otros que se han incorporado para estar en él o a veces sólo momentáneamente”¹⁶⁵. El mote de “el amor al arte” bien lo podríamos aplicar con este grupo puesto que no percibe pago de alguna institución. De algunos años para acá, su presencia en el estado se ha ido desdibujando, ya que no recibe un solo peso de apoyo de alguna institución, y no obstante ello, montan dos obras cada año.

Fueron más de 100 actores los que pisaron el grupo Hamlet durante ochenta años. Menciono algunos de ellos que estuvieron en los 40s y 50s: Braulio Bernal, a quien le decían “Bebe Candelas”; Benjamín de Lira; Celestino y Rafael Muro; Juan Manuel Rodríguez; Guillermo Silva y Timoteo Sosa. Estos grandes actores no sólo se distinguían por su versatilidad en el teatro, sino también

¹⁶⁵ Zenaido Muñoz, entrevista por Carlos Adrián Padilla Paredes, finca de la Licenciatura en Artes Escénicas: Actuación, de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, ubicada Juan de Montoro #227, Zona Centro, 29 de marzo de 2018.

algunos de ellos eran músicos y cantantes, por lo que hacían un cuadro muy completo de teatro de revista; la mayoría de ellos trabajaban en el Ferrocarril¹⁶⁶.

El conjunto fue fundado en 1933 por Elías Rivera, en 1979 pasó a la dirección de su hermana Socorro Rivera, y finalmente desde 1996 hasta la actualidad (2019) lo dirige Ambrosio Muñoz, quien inicia su carrera artística desde niño, y en 1956 se incorpora al grupo Hamlet. Dice Zenaido, su hermano, que:

Se ha instruido bastante, algunas veces ha ido a tomar talleres y cursos de capacitación y actualización sobre actuación, dirección y producción teatral en la Ciudad de México, en instituciones oficiales como Bellas Artes y también aquí, del Instituto Cultural de Aguascalientes¹⁶⁷.

Como vemos, el actual director ha tenido alguna formación de cursos pero no de especialización y formalización, sino de talleres. Ha sido actor huésped de diversas agrupaciones teatrales, ha realizado varias giras presentándose en diversos teatros, y tiene años dedicados a la enseñanza del arte teatral, pues ha prestado sus servicios en los talleres artísticos de los salones de usos múltiples del municipio de Aguascalientes.

¹⁶⁶ Cfr. "80 años del Conjunto Artístico de Drama y Comedia Hamlet", en la Sección Opinión, del Diario La Jornada Aguascalientes, del 4 de septiembre de 2013. Disponible en: <http://www.lja.mx/2013/09/80-anos-del-conjunto-artistico-de-drama-y-comedia-hamlet/>, consultado el 9 de octubre de 2017

¹⁶⁷ Zenaido Muñoz, entrevista por Carlos Adrián Padilla Paredes, finca de la Licenciatura en Artes Escénicas: Actuación, de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, ubicada Juan de Montoro #227, Zona Centro, 29 de marzo de 2018.

**1.3. Antonio Leal y Romero: la Academia de Bellas Artes (ABA)
y el Instituto Aguascalentense de las Bellas Artes (IABA)
Un antecedente del teatro institucional (1950–1969)**

Es en este momento que toma especial importancia hacer una profunda reconstrucción y reflexión sobre las Casas de la Cultura. En la historia de la humanidad, con Charles de Gaulle, hacia 1950, inician las políticas culturales de Francia, y es este un modelo a seguir para Aguascalientes con la Revista *Paralelo* y Olivares Santana. Dice al respecto del mandatario Olivares Santana, Jorge Galván: “tomó un poco el modelo francés de André Malraux, pero le dio un sentido más a la mexicana, más a fondo, que me sigue pareciendo maravilloso”¹⁶⁸

Todos los protagonistas que aparecen en los distintos actos de esta investigación, pertenecieron a la élite cultural, sin embargo, debido a sus intereses, proyectos y caminos distintos, pertenecen a élites divididas. “Sea lo que sea, *división, crisis o ruptura*, ese parece ser su destino, élites escindidas. [...] Encumbra a unos y hunde a otros. [...] Entre la élite cultural y la capilla intelectual, entre el liderazgo y el cacicazgo”¹⁶⁹. Cabe resaltar lo referido hacia la división, crisis o ruptura. Serán estos tópicos importantes para comprender el cambio entre tradición y modernidad en el teatro de Aguascalientes. Lo anterior se puede entender desde la capilla intelectual:

Una capilla intelectual tiene como origen la comunión de ciertas ideas y principios, compartidos por escritores, académicos,

¹⁶⁸ Galván, Jorge, entrevista por Julieta Rionda Villagómez, Aguascalientes, 21 de diciembre de 2000. En Rionda Villagómez, Julieta, *La formación de la Casa de la Cultura de Aguascalientes 1945 -1985*, Tesis para obtener el grado de Licenciado en Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Guanajuato. 2004, p. 7.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 17. Las cursivas son mías.

analistas e intelectuales, que los une para enriquecer sus convicciones y coordinar esfuerzos para darles fuerza. [...] Eso puede llevar fácilmente a los linderos de otros grupos de interés político, económico, mediático, que a su vez, ofrecen a la capilla intereses concretos (ubicación política, burocrática en las instituciones de cultura, oportunidades de promoción, recursos financieros, contratos de trabajo intelectual, influencia política, acceso a los medios de comunicación, por ejemplo).¹⁷⁰

Además de los diversos intereses de los personajes interesados en la cultura del terruño, se pueden observar los primeros atisbos de política cultural con las administraciones de los gobernadores Jesús María Rodríguez (1944 - 1950)¹⁷¹ y Edmundo Gámez Orozco (1950 - 1953), pero no es sino hasta la gubernatura del profesor Enrique Olivares Santana (1962 - 1968) que esto se intensifica:

Aca y Paralelo, élites culturales, devienen en capilla cultural con líderes y correligionarios. Resonancia y poder de influencia. Ellos proporcionarán las ideas, los principios y la misión, mientras que los gobiernos fijarán los objetivos inmediatos, facilitarán los medios administrativos y los recursos financieros.

Primero Salvador Gallardo Dávalos con los gobernadores Edmundo Gámez Orozco y Benito Palomino Dena, y después Víctor Sandoval con Luis Ortega Douglas y Enrique Olivares Santana, supieron aprovechar las coyunturas políticas y su

¹⁷⁰ Crespo, José Antonio, "Las capillas intelectuales en México", en *Metapolítica* 24 - 25. Vol. VI, México, julio - octubre de 2002, p. p. 158 - 159.

¹⁷¹ Esta y todas las citas acerca de los periodos de los gobernadores de Aguascalientes, se han cotejado con la información oficial referida en el sitio: <http://www.aguascalientes.gob.mx/estado/exgobernadores/>

cercanía con el poder para lograr establecer una empatía cultural entre los proyectos de gobierno y los proyectos de su propio grupo (ACA – Paralelo).¹⁷²

La política cultural de los gobiernos de Aguascalientes, de Enrique Olivares Santana (1962 – 1968) a Rodolfo Landeros Gallegos (1980- 1986), la podemos caracterizar como del arranque, la continuidad, la consolidación, y por último, de la injerencia, la ruptura y la renovación”¹⁷³. Julieta Rionda Villagómez observa continuidades, rupturas y renovaciones en lo acontecido entre los sexenios de 1962 a 1968 y el de 1980 a 1986. El teatro del primer periodo es el de Leal y Romero, mientras que el segundo es el de Jorge Galván. Esto lo revisaremos en el apartado correspondiente.

Debido a las agrupaciones diversas, había gran dispersión. Ante esto, y para conseguir apoyos federales (INBA), el gobernador Jesús María Rodríguez decide crear en 1947 la Academia de Bellas Artes, mediante la fusión de las escuelas de Música “Manuel M. Ponce”, de Pintura “Saturnino Herrán”, la de Arte Escénico y la Orquesta Sinfónica. Poco después se uniría el Conservatorio “Franz Liszt”. A propósito nos dice Salvador Camacho que éste pasaba por una situación económica precaria:

No obstante los apoyos otorgados y el dinero reunido en los eventos realizados, los problemas financieros del conservatorio continuaron y seguían influyendo en la buena marcha de la institución. Y debido a que los maestros seguían laborando sin percibir ingresos, hubo renunciadas y, en consecuencia, quejas de

¹⁷² Rionda Villagómez, Julieta, *Ibid.*, p. 21.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 22.

estudiantes porque en algunas áreas como literatura y teatro, no contaban con profesores.¹⁷⁴

El primer director de la Academia de Bellas Artes (ABA) fue el profesor Alejandro Topete del Valle, quien al poco tiempo renunció. Tomó su lugar Antonio Leal y Romero. En 1957, el ABA adoptó el nombre de Instituto Aguascalentense de las Bellas Artes (IABA)¹⁷⁵, a solicitud del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).¹⁷⁶ Es entonces importante recalcar que el primer director del *Instituto* como tal fue Antonio Leal y Romero, y duró en el cargo “que desempeñó con acierto” hasta 1966¹⁷⁷. Posteriormente entró Víctor Sandoval, quien fue el último director del IABA y el primero de la Casa de la Cultura¹⁷⁸.

¿Por qué cambió el IABA a Casa de la Cultura? La mayoría de las razones apuntan a lo económico y al sentido de las políticas culturales en relación a ver de una manera más profesional el asunto de las artes. En cuanto a lo económico, que se observa en la infraestructura, es decir el mobiliario, los espacios y las instalaciones, se dice que el IABA era: “muy pequeño, muy reducido, una antigua casa con espacios muy pequeños, (pero) muy entrañables”¹⁷⁹. En cuanto a lo cultural, nos refiere Salvador Camacho:

¹⁷⁴ *El Sol del Centro*, 10-III-1950, en Camacho Sandoval, Salvador, *Bugambilias...*, p. 92.

¹⁷⁵ Dice Salvador Camacho que en el IABA las iniciativas de grupos sociales de los Conservatorios M. Ponce y Liszt, se unificaron y se concentraron bajo el principio de que, con el apoyo de los gobiernos estatal y federal, la creación, la enseñanza y la promoción de las artes podían estar mejor. En *Ibid.*, p. 99.

¹⁷⁶ Rionda Villagómez, Julieta, *Op. cit.*, p. 26.

¹⁷⁷ Castro Padilla, Carolina, “Noticia biográfica sobre Antonio Leal y Romero”, en Antonio Leal y Romero, *Teatro para hombres solos*, I, México, Instituto Cultural de Aguascalientes, 2001, p.p. 9-10.

¹⁷⁸ *Idem.*

¹⁷⁹ Entrevista de Julieta Rionda Villagómez a Víctor Sandoval, Aguascalientes, octubre 1999.

Con una institución mejor organizada y con el apoyo gubernamental se pretendió tener, por consiguiente, una mejor relación con el recién creado Instituto Nacional de Bellas Artes, quien dirigía Carlos Chávez, y que contaba con el apoyo directo del gobierno de Miguel Alemán.¹⁸⁰

Además los objetivos del IABA eran distintos de los de la Casa de la Cultura. Leal y Romero buscaba una modalidad tallerística, no profesional del arte y la cultura. Se nota en las características humildes en infraestructura. Alfredo Zermeño, último jefe del Departamento de Artes Plásticas del IABA, recuerda la pobreza: “la pequeña escuela tenía muchas carencias: los banquitos estaban sin pintar, unos servían y otros no. No había mobiliario decente”¹⁸¹. En el IABA teníamos nada más un salón pequeño de Danza, un pequeño teatro de cámara para 30 gentes nada más, dos salones para solfeo, otro para violín y otro para canto en planta baja. En planta alta estaba la galería y artes plásticas. Entonces al irnos a la Casa de la Cultura se nos amplían las posibilidades”.¹⁸²

A propósito de los movimientos culturales en Aguascalientes, tenemos que detenernos un momento para hablar del impacto ya directo o indirecto que *ACA* y *Paralelo* tendrán en la cultura y, por ende, en el teatro de Aguascalientes. Una de las principales preocupaciones era la centralización de los movimientos culturales y las manifestaciones artísticas, así como su difusión casi únicamente dirigido hacia la capital del país. “Aguascalientes para los fines de los años cuarenta y principio de los cincuenta era una provincia que tenía cierto movimiento cultural y

¹⁸⁰ Camacho Sandoval, Salvador, *Op., cit.*, p. 94.

¹⁸¹ Camacho Sandoval, Salvador, “Entrevista con Alfredo Zermeño. Entre el amor y la pintura, el rescate de la ciudad”, en *Hidrocalido*, Aguascalientes, 11 de noviembre de 2002, p. 4.

¹⁸² Entrevista de Julieta Rionda Villagómez a Ladislao Juárez Ponce, Aguascalientes, 14 de enero de 2000. En *Idem*.

algunas manifestaciones artísticas, pero el acceso a la difusión era limitado ya que esta se encontraba centralizada en la ciudad de México”¹⁸³

Ante esto, bajo la motivación del doctor Salvador Gallardo Dávalos y el profesor Edmundo Gámez Orozco, “el 21 de junio de 1951, quedó integrada la Asociación Cultural Aguascalentense (ACA) [...] El propósito del grupo era ‘estimular a los valores de la provincia en las artes y en las ciencias’”¹⁸⁴. En un inicio la ACA estuvo conformada por un grupo heterogéneo, pues reunió personas tanto de diferente formación profesional como ideológica. “Socialistas, masones, librepensadores, católicos y protestantes.”¹⁸⁵ Además de los dos fundadores, ACA estuvo conformada por:

Salvador Gallardo Topete (hijo), Desiderio Macías Silva, Víctor Sandoval de León, Guillermo García Varela, Alfredo de Lara Isaac, Rolando Mora Ruiz, y además, por otros surgidos de la *Cofradía del Petate*, como Horacio Westrup, Guillermo Fritsche, José Pérez Landín, Eduardo Pérez Vázquez, Ricardo Corpus Alonso, Humberto Brand Sánchez y Mario Mora Barba [...] a los que se sumaron Pastor Hurtado Padilla, Alejandro Topete del Valle, Francisco Antúnez, Ladislao Juárez, Marco Antonio Barberena, Jesús Medellín Sánchez, José T. Vela Salas, Oswaldo Mooser, Miguel Romo González, Miguel Aguayo, Jesús Aguilera Palomino, Octavio N. Bustamante, Salvador Delgado Rodríguez, Edmundo Olivares y Fortino Valdivia, hasta completar una nómina de

¹⁸³ Rionda Villagómez, Julieta, *Ibid.*, p. p. 29–30.

¹⁸⁴ Así se lee en la presentación del discurso de Gallardo Dávalos que hace la revista ACA en su primer número (junio 1952). En *Ibid.*, p. 30.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p.p. 31–32.

cincuenta miembros al comenzar con sus actividades de promoción cultural”¹⁸⁶

Algo que cabe mencionar es la naturaleza política o de la Asociación: “Gallardo Dávalos y Víctor Sandoval habían tomado posesión en 1954 como Presidente y Secretario de Acción Juvenil, respectivamente, del Comité Directivo Estatal del PRI”¹⁸⁷

¿En realidad existía una disparidad cultural entre Aguascalientes y el DF en cuanto a acciones y estrategias ideológicas, políticas y culturales? Para quien tuviera la oportunidad de tener el panorama nacional y local, formular dicha pregunta podría haber parecido, incluso, ocioso. Víctor Sandoval escribe, en el número cuatro de la *Revista ACA*, a propósito del centralismo cultural de la capital:

¿Dónde está la cultura de que nos enorgullecemos? ¿Qué valores positivos hay en Aguascalientes? ¿Estamos preparados para secundar la ofensiva contra el Distrito Federal? La contestación a todo esto es NO y el problema queda latente y al descubierto en el panorama intelectual de Aguascalientes¹⁸⁸

Al respecto dice Julieta Rionda Villa: “el reclamo implícito y visceral de los *Acaenses* constituía una política cultural en ciernes, que hacía más evidente la carencia de una institución oficial que se encargara de los aspectos vitales de la educación y creación artísticas, la promoción y difusión de la cultura, así como del desarrollo de la infraestructura necesaria. Ideas que al paso de los años terminaron

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. p 31.

¹⁸⁷ López, Leticia, *Un suspiro fugaz de gasolina. Los murmullos estridentistas de Salvador Gallardo*, México, Instituto Cultural de Aguascalientes, 1998, p. p. 123–124.

¹⁸⁸ Sandoval, Víctor, *Revista ACA*, Número 4, en Rionda Villagómez, Julieta, *Op. cit.*, p. 120.

por concentrarse a mediados de la década de los sesenta con la creación de la Casa de la Cultura”¹⁸⁹

No sólo ACA, sino también el proyecto cultural de *Paralelo* (heredero de ACA), se preocupará de manera activa sobre el centralismo y la modernización cultural. Dice Alicia Giacinti que el proyecto Paralelo incluía “la lucha contra el centralismo cultural” y “la modernización del campo literario de la entidad”¹⁹⁰.

Conjuntémoslo con lo que menciona Víctor Sandoval:

Empecé a relacionarme con los jóvenes de mi generación y con algunos no tan jóvenes en Aguascalientes. Con ellos fundamos el Conservatorio (Manuel M. Ponce) que luego, por pleitos con el gobierno del Estado, se convertiría en el Conservatorio Franz Liszt [...] de allí surgió un grupo batallador que naturalmente escandalizó a las buenas conciencias del lugar. Primero se fundó la Asociación Cultural Aguascalentense, de corta pero eficaz vida, y después el grupo Paralelo. Ambas empresas fueron comandadas por el único poeta de valía que vivía desde hacía años en Aguascalientes, Salvador Gallardo Dávalos, con el que formamos una tertulia en el café del tradicional Hotel Francia. A través de Paralelo nos empezamos a relacionar con intelectuales y artistas del Distrito Federal y de algunas otras partes.¹⁹¹

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 36.

¹⁹⁰ Giacinti Comte, Alicia de Jesús, “El Grupo *Paralelo*, una instancia mediadora en la cultura de Aguascalientes”, en *Caleidoscopio*, Año 3, número 5, Aguascalientes, UAA, enero – junio, 1999, p. 162.

¹⁹¹ Argüelles, Juan Domingo, “Víctor Sandoval en sus 70 años. Medio siglo de poesía y promoción cultural”, en *Tierra Adentro*, México, año XXV, número 100, octubre – noviembre de 1999, p.p. 85–89.

¿Pero qué es Paralelo? Sí, es heredero de ACA, pero para entender mejor, leamos a continuación el Manifiesto de Paralelo: “Aquí Paralelo 21 ¡Atención! ¡mucho atención! ¡se está incendiando el Picacho! ¡el cerro del Muerto se levanta de su sueño, con su estandarte en llamas! ¡con él proclama la independencia intelectual del Altiplano!”¹⁹². Lo que se trata de manifestar con ello es la constante de la modernización cultural de Aguascalientes:

En este manifiesto la síntesis de todas las ideas que van a ser desarrolladas en los veinte números publicados a lo largo de seis años: están contra el centralismo cultural y sus grupos de poder, contra la emigración de intelectuales a la capital, contra muchos escritores canonizados... contra todo lo que implique sumisión, llámese Academia, Iglesia o Norteamérica, no necesariamente en ese orden¹⁹³

El teatro en las décadas de 1950 y 1960, en el mundo, estaba teniendo diversos eventos mayúsculos. La influencia del Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud se diseminó por otros grandes de la escena internacional. Hacia 1960 Fernando Arrabal, en Francia, crea el Teatro Pánico¹⁹⁴; en 1963 Peter Brook¹⁹⁵

¹⁹² López, Leticia, *Op. cit.*, p. 127.

¹⁹³ Giacinti, Alicia, *Op. cit.*, p.p. 170–171.

¹⁹⁴ Teatro teorizado y practicado por el Grupo Pánico fundado en Francia por el español Fernando Arrabal, el chileno Alejandro Jodorowsky y el francés Roland Topor. Este teatro parte de una premisa creativa irracionalista cuya fuente principal es el onirismo. Generaron un lenguaje dramático que integró humor, terror, confusión cuya crudeza impactaba al espectador. Ruiz Osante, Borja, *Op. cit.*, p. 308.

¹⁹⁵ Nació en 1925 en Londres, hijo de padres rusos. Ha dirigido alrededor de 70 puestas en escena y una docena de películas. Es uno de los teóricos y directores de teatro más importantes del siglo XX. Su teatro se puede dividir en tres: 1) el teatro de las imágenes, 2) el teatro de la perturbación y 3) el teatro de la inmediatez. El primero de ellos data de 1945 a 1963, el cual se caracterizaba por una estética visual impuesta por el director donde había un gran despliegue de escenografía,

experimenta con el Teatro de la Crueldad para extraer conclusiones por medio de un análisis empírico¹⁹⁶; y Julian Beck y Judith Malina, quienes fundaron el Living Theatre en 1947 en Nueva York, leyeron el Teatro de la Crueldad en 1958, lo que catalizó el desarrollo del grupo¹⁹⁷. Por otro lado el Teatro Épico de Bertolt Brecht tiene su origen hacia 1948¹⁹⁸.

En la década de los años sesenta se gestó una de las manifestaciones teatrales más importantes del siglo XX. El Teatro Pobre¹⁹⁹ de Jerzy Grotowski²⁰⁰. Y sin dejarlo atrás, el Odín Teatret²⁰¹ de Eugenio Barba²⁰².

luminotecnia, objetos, y se establecía una clara separación entre la escena y el público. Cfr. Ruiz Osante, Borja, *Op. cit.*, p. p. 335 – 336.

¹⁹⁶ Brook creó un grupo al que llamó Teatro de la Crueldad, con actores de la Royal Shakespeare Company, la cual dirigía. Algunas de sus conclusiones apuntaron que “Artaud nunca logró su propio teatro [...] Sin embargo, en las impresionantes palabras ‘teatro de la crueldad’ se busca a tientas un teatro más violento, menos racional, más extremado, menos verbal, más peligroso” Cfr. Brook, Peter, *El espacio vacío*, Ediciones Península, Barcelona, 1973, p. p. 74–75.

¹⁹⁷ Aspiraban a crear un arte más crudo y directo, capaz de promover un cambio en la conducta social y política del espectador: buscaban un anarquismo no violento. El encuentro con el teatro artaudiano les dotó de una articulación práctica de las ideas que ensoñaban y, en particular, la posibilidad de llevar a cabo el objetivo último de su ideología: la erradicación de la violencia en la sociedad a través de su presentación en el teatro. Cfr. Ruiz Osante, Borja, *Op. cit.*, p. p. 311–312.

¹⁹⁸ Brecht quería poner las bases de un teatro social y políticamente eficaz. Su teatro responde a la necesidad de fomentar y desarrollar una revolución socialista. Su teatro es racional, científico, preciso y objetivo para la construcción de valores políticos y sociales más justos. En este sentido el Teatro Épico o Dialéctico requiere que el espectador se distancie del objeto teatral para que se de en él una actitud crítica y constructiva con el fin de canalizar cambios en la sociedad a la que pertenece. Es un teatro que se narra, con imágenes del mundo, con argumentos, que quiere hacer del espectador un observador que actúe, estudie, investigue, y tome decisiones en la sociedad, mediante una toma de conciencia. Cfr. Ruiz Osante, Borja, *Op. cit.*, p. p. 319–323.

¹⁹⁹ Dice Grotowski que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido. No puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y viva. En su técnica, hacia 1962, se habla del actor santo, bajo una disciplina jamás antes teorizada, conceptualizada ni practicada; la vía negativa; la espontaneidad y la disciplina; el entrenamiento de cuerpo; el entrenamiento de la voz y los resonadores; entre otros. Cfr. Grotowski, Jerzy, *Hacia un teatro pobre, siglo XIX*, Madrid, 1999, p. 13.

²⁰⁰ Nació en Rzesdów, Polonia. En 1951 entra a la Escuela Superior de Arte Dramático de Cracovia para estudiar dirección escénica. Viajó a Moscú donde se entrenó con Yuri Zavadski, antiguo actor de Vajtángov y de Stanislavski. Viajó a la India donde estudió filosofía oriental y sánscrito. Cfr. Ruiz Osante, Borja, *Op. cit.*, p. 360.

En México el teatro en el Instituto Nacional de Bellas Artes INBA tiene un periodo importante de 1947 a 1962²⁰³: La primera Escuela de Arte Teatral hacia 1949 ofrecía tres carreras: a) actor, b) director de escena, y c) escenógrafo. En 1955 se alojaron las cátedras dentro de la Unidad Artística y cultural del Bosque. Tenían capacidad para quinientos alumnos, con siete salones y una sala acondicionada especialmente para exámenes de actuación, ejercicios o presentaciones formales. En el nuevo edificio se contaba además con aulas dotadas de pequeños escenarios, salón de esgrima, la Sala Xavier Villaurrutia y danza y una biblioteca especializada; en 1957 se efectuó el Primer Congreso Panamericano de Teatro. En 1961 se creó la Compañía de Repertorio de Bellas Artes, con Isabela Corona, Miguel Ángel Ferriz, Adriana Roel, Enrique Aguilar y Anita Blanch. En 1954 se efectuó el Primer concurso de Grupos Teatrales y el teatro foráneo, que tenía por objetivo visibilizar compañías no profesionales de estados del interior, y arrancó con grupos de Puebla, Veracruz y Saltillo. La oficina de teatro foráneo creó diez zonas a finales de 1954, a fin de efectuar en 1955 el festival dramático en la ciudad que ofreciera mejores condiciones de acceso, lugar para la representación y

²⁰¹ En Oslo, Barba no encontró ningún teatro que o aceptase como director de escena y decidió formar su propia compañía. En 1964 forma el Odin Teatret con actores que estaban en su misma situación, que habían sido rechazados de la escuela de teatro. En 1966 construyó un laboratorio, el Nordinsk Teaterlaboratorium como centro orientado a la investigación del teatro, donde organizaban seminarios, realizaban encuestas sociológicas, publicaban una revista sobre teoría y técnica del teatro. Cfr. Ruiz Osante, Borja, *Op. cit.*, p. p. 403–405.

²⁰² Nació en Brindisi al sur de Italia. Recorrió diversos países europeos y posteriormente se instaló en Oslo, donde se enroló en la marina mercante con quienes recorrió Medio Oriente, India, África, y otras regiones. En 1961 mediante una beca de la UNESCO se fue a Varsovia, en Polonia a estudiar teatro. Abandonó la escuela y en 1964, en Opole, empieza a trabajar con Grotowski de quien fue asistente de dirección. Cfr. Ruiz Osante, Borja, *Op. cit.*, p. 402.

²⁰³ Arrancó a partir del 1 de enero de 1947. Se creó la Escuela de arte Teatral y el Departamento de Teatro del INBA, que fue dirigido en primera instancia por Alfredo Gómez de la Vega quien renunció en Marzo; luego lo dirigió Salvador Novo que lo fusionó con el Departamento de Literatura. El repertorio de obras era por parte de Xavier Villaurrutia, Agustín Lazo, Rodolfo Usigli, Max Aub y Francisco Monterde. Cfr. Magaña Esquivel, Antonio, *Imagen y realidad del teatro en México (1533 – 1960)*, p. p. 275–325.

transportación y acomodo a los grupos participantes. La zona centro quedó en San Luis Potosí, misma que acogería a los grupos de su localidad y los de Aguascalientes, Zacatecas y Querétaro. De 1957 a 1963 el INBA propició la visita de compañías extranjeras a la Ciudad de México.

Hemos revisado los diversos aspectos contextuales y culturales alrededor del génesis del Instituto Aguascalentense de las Bellas Artes para observar que se trata de todo un proyecto cultural que por un lado se apoya en los esfuerzos civiles como el Conservatorio Franz Liszt que, al desaparecer, se adhiere a dicho Instituto; y por otro lado, se cimbra devenido de la reciente creación del INBA. Esto presupondría una suerte de revolución institucional de las artes en Aguascalientes y, en particular, del teatro. La tutela del arte dramático quedó bajo la dirección de Antonio Leal y Romero, quien tenía una ideología conservadora fincada en los valores católicos y de una tradición dramática benaventina española²⁰⁴.

El teatro en Aguascalientes durante este periodo no dialoga con lo que estaba aconteciendo en la Ciudad de México y en el Extranjero. Las razones tienen que ver con la difusión de las teorías, de la bibliografía, que en aquellos tiempos no era tan inmediata como en la actualidad, con el internet y la globalización; por otro lado, los maestros desconocían las teorías, pues Leal y Romero sólo trabajó con las *Diez Lecciones de técnica de actuación teatral*²⁰⁵, de Salvador Novo. No conocía o no dominaba a Artaud, Brecht, Stanislavski ni otros de sus contemporáneos. Tampoco a Grotowski, Barba, Arrabal o Brook. Los cuales dicho sea de paso, llegaron al conocimiento de la escena mexicana hacia los años ochenta y noventa²⁰⁶.

²⁰⁴ Así lo refiere su alumno Jesús Velasco, entrevista por Carlos Adrián Padilla Paredes, cafetería *Klein* de La Casa de la Cultura “Víctor Sandoval”, 9 de abril de 2018.

²⁰⁵ Cfr. Novo, Salvador, *Diez lecciones de técnica de actuación teatral*, Editado por la SEP, INBA y el Departamento de Teatro. México, D.F., 1963.

²⁰⁶ Esta es una hipótesis propia, puesto que al revisar la bibliografía de las primeras publicaciones disponible en México (con la excepción de Stanislavski, a quien tampoco dominó, quien fue

Diez lecciones de técnica de actuación teatral, arregladas por Salvador Novo

Estas diez lecciones no son autoría de Novo. El Prof. Efrén Orozco²⁰⁷ le externó a Novo la necesidad de contar con un centro metodológico para que los estudiantes tuvieran más certezas en cuanto a la enseñanza de la actuación teatral. Leamos a Salvador Novo:

Las presentes diez lecciones fueron redactadas a solicitud del Prof. Efrén Orozco R. y con el objeto de servir en la iniciación dramática a los aficionados y actores potenciales que tanto importa cultivar en todo el país, si ha de ocurrir, como todos deseamos, un sólido y verdadero renacimiento del gusto por el teatro en México. Es obvio que el autor de este folleto no es el inventor de esta técnica.

introducido por Seki Sano, que trabajó más en la línea de Meyerhold, hacia 1939 como ya lo mencionamos antes) sobre materiales de los autores, teóricos y directores mencionados, me percaté de que sus fechas de publicación datan de finales de los años ochenta y principios de los años noventa del siglo XX, sobre todo gracias a las ediciones de Escenología. Sin embargo hay títulos del FCE y de editorial Diana que datan de finales de los años 70 del siglo XX, tales como Stanislavski, Constantin, *Manual del actor*, Diana, México, 1979; y Stanislavski, Constantin, *Un actor se prepara*, Diana, México, 1979.

²⁰⁷ Nació en Tulancingo, Hidalgo, y murió en la Ciudad de México. Fue profesor normalista y de Educación Física. Desempeñó varios cargos en la Secretaría de Educación Pública. Fue impulsor del llamado Teatro Mexicano de Masas. En los años 50 su obra *Cuauhtémoc* fue montada en el Palacio de Bellas Artes bajo la dirección de Salvador Novo, con escenografía de Julio Prieto y música de Carlos Chávez. Al final de su vida se dedicó a impulsar el teatro escolar e infantil. Obtuvo distinciones concedidas por la UNESCO y el INBA. Obra dramática *El mensajero del sol* (¿Tlahuicole?) (1929), *Liberación* (1929), *Tierra y Libertad* (1933), *Corrido de la Revolución Mexicana* (1955), *El quinto sol Tenacalicutli* (estrenada en 1935), *Historia de la Bandera Nacional* (1942), *Siembra* (1945), *La redención del indio* (1949), *Xochilhuitl o Fiesta de las flores* (1949), *México, escenificación histórica* (1950), *Cuauhtémoc* (1950), *El árbol de la paz* (1952), *Bajo las alas del águila* (1957), *Corrido de la revolución* (1955), *Estampas de la revolución* (1959), *El niño artillero* (1960), *La hora de la libertad* (1960), *Fiesta mexicana* (1960), *Leona Vicario* (1961), *Clarín de campaña* (1962), *Morelos el siervo de la Nación* (1963), *Hombres del mañana* (1963), *El prisma roto* (1967), *Juárez, ciudadano del mundo* (1972), *El elegido* (1972), *La boda* (1973). Cfr. Enciclopedia de la literatura en México de la fundación para las letras mexicanas f,l,m., en el sitio <http://www.elem.mx/autor/datos/3758>, consultado el 17 de abril de 2018.

Ella es el resultado de la experiencia de muchos siglos de actuación lírica de muchas generaciones de actores vocacionales y espontáneos que en el curso de su carrera fueron descubriendo el modo mejor de proyectar al público la emoción que resolvieron sobre la marcha, hasta alcanzarse con el tiempo la posibilidad de codificar, por decirlo así, el conocimiento derivado de esa rica técnica²⁰⁸.

El punto de partida de Novo para redactar estas *diez lecciones* es similar al de Stanislavski en cuanto a que proceden de la observación y la reflexión de mucho tiempo de trabajo actoral teatral. Las diferencias, por otro lado, son abismales, puesto que Novo reflexiona la experiencia de la tradición de diversas generaciones de actores mexicanos líricos de acuerdo a sus propias impresiones volcadas en un material didáctico por encargo. En él no refiere que haya estado pensando y reflexionando durante años varios procesos, técnicas, variantes al respecto como un proyecto personal de envergadura pedagógica, a pesar de que dicho material abonó dentro de este territorio. Mientras que Konstantin Stanislavski²⁰⁹ emprendió la observación de su propio trabajo y el de sus diversos actores durante varios

²⁰⁸ Escribe Novo al final de esta nota introductoria: "México D. F., agosto de 1951". En Novo, Salvador, *Op. cit.*, p. 7.

²⁰⁹ Nació en Moscú en 1863. Fue escribiendo sus Notas artísticas entre 1878 y 1892, donde ya reflexionaba sobre el arte y el teatro. En 1888 fundó la Sociedad de arte y Literatura, donde se desempeñó como actor y director de escena. Tuvo influencias estéticas naturalistas gracias a la compañía alemana de los Meiningers que pudo observar en 1885. En los primeros trabajos artísticos de Stanislavski se puede observar ya su preocupación por organizar elementos formales de la puesta en escena de acuerdo a los cánones del naturalismo de Émile Zola. En 1898 funda en conjunto con Nemiróvich-Danchenko el Teatro de Arte de Moscú TAM. Buscaban por medio del naturalismo dar un giro hacia un nuevo realismo. Danchenko se dedicaba a lo literario y a lo administrativo, mientras que Stanislavski a lo artístico. En 1905 crea el Teatro-Estudio, el cual tenía el objetivo de ser un espacio para el estudio y la experimentación de nuevas formas del realismo. Lo dirigió su alumno Vsevolod Meyerhold. Cfr. Benedetti, Jean, *Stanislavski: his life and art*, Methuen, London, 1999.

años, bajo su propia disciplina, de la cual se abstraigo y generó todo un sistema²¹⁰ el cual es el centro a partir del cual los distintos teóricos teatrales del siglo XX parten para generar sus propios sistemas, pedagogías o modelos de teatro.

La primera lección es *El Escenario*²¹¹. Y en ella leemos observaciones sobre el escenario para el dramaturgo, el actor, el director. También se presenta un esquema sobre las partes del escenario –el escenario tradicional de teatro a la italiana–. Al final ubicamos algunos ejercicios para el actor y su relación con el espacio.

La segunda lección es *Posiciones individuales*²¹². Consiste en describir las posiciones del cuerpo del actor sobre el escenario en relación con el público, las cuales son cinco: abierto, un cuarto, perfil, tres cuartos y cerrado. También cierra con ejercicios y ejemplos.

La tercera lección es *Posiciones de diálogo*²¹³. Se refiere a las posiciones del cuerpo del actor para con sus compañeros actores a la hora de entablar diálogo. Y

²¹⁰ En 1909 Stanislavski empezó sus primeros manuscritos en los que estaba preparando el caldo de cultivo para su sistema. En este año escribió un manuscrito sobre una puesta en escena de Turguéniev, llamada *Un mes en la aldea*. En este texto usó por primera vez el término “sistema” para definir la metodología que había elaborado. En la década de 1920 Stanislavski sembró gran influencia en el teatro norteamericano sobre todo por los aspectos psicológicos y emocionales para el trabajo del actor, que desembocaron en el *Actors Studio*. Su sistema se centró en la vivencia, la encarnación y el Método de las Acciones Físicas. A partir de 1924, regresa a Rusia y replantea sus postulados teóricos y se reformula: Hacia 1935 trató de desarrollar su Método de las Acciones Físicas en el Estudio de Ópera y Arte Dramático; en 1938 preparaba *Tartufo* pero muere. Sus métodos quedaron inacabados, pero aun así, constituyeron el primer gran sistema jamás construido para el actor en tanto que aspectos psicológicos y físicos. Cfr. Stanislavski, Konstantin, *Mi vida en el arte*, Editorial Quetzal, Buenos Aires, 1993; Stanislavski, Konstantin, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, Editorial Quetzal, Buenos Aires, 1979, p. p. 396–450; Stanislavski, Konstantin, *La construcción del personaje*, Alianza Editorial, México, 1949/2002; Stanislavski, Konstantin, *Creating a role*, Bloomsbury, London, 1981.

²¹¹ Novo, Salvador, *Op. cit.*, p. p. 9–11.

²¹² *Ibid.*, p. p. 13–14.

²¹³ *Ibid.*, p. p. 15–20.

son tres: compartiendo, dando la escena un actor al otro, y en perfil. Ejercicios y ejemplos.

La cuarta lección es *Movimientos*²¹⁴. Se explica que hay posición en pie, posición sentados, cómo levantarse, vueltas, ademanes y arrodillamiento. Ejercicios y ejemplos.

La quinta lección es *Desplazamientos*²¹⁵. Son dos, directo o en curva. Cierra con ejercicios y ejemplos.

La sexta lección es *Entradas y Salidas*²¹⁶. Explica cómo deben de ser en función de puertas y ventanas, de abrir o cerrar puertas, pies para entrar y hablar, entradas de personajes, entradas de criados.

La séptima lección es *Entrada de varios personajes*²¹⁷. Se especifican las salidas, salida de dos personajes, entrada y salida por cortinas, entradas por derecha e izquierda, posición antes de llamar por una puerta, entradas y salidas en los ensayos Cierra con ejercicios y problemas.

La octava lección es *Reacciones y posiciones cubiertas*²¹⁸. Habla del arte del diálogo y de la escucha. De lo que debe de hacer el actor al escuchar, al reaccionar, pensar en la réplica. También aborda apartes y soliloquios.

La novena lección es *Casos deliberadamente cubiertos*²¹⁹. Especifica cómo comer y hablar en escena, cómo disparar, apuñalar y suicidarse.

La décima y última lección es *Abrazos y besos*²²⁰. En ella nos instruye sobre cómo deben abrazar y besar los hombres, cómo las mujeres, cómo usar

²¹⁴ *Ibid.*, p. p. 21–26.

²¹⁵ *Ibid.*, p. p. 27–31.

²¹⁶ *Ibid.*, p. p. 33–36.

²¹⁷ *Ibid.*, p. p. 36–42.

²¹⁸ *Ibid.*, p. p. 43–46.

²¹⁹ *Ibid.*, p. p. 47–50.

²²⁰ *Ibid.*, p. p. 51–55.

enfáticamente la utilería, cómo deben ser los sollozos, cómo colocar los objetos. Cierra con un ejercicio.

Como podemos observar, estas *diez lecciones* son básicas, bastante básicas, en el repertorio del actor. Sin embargo eran las únicas disponibles durante las etapas del teatro en Aguascalientes que van de Leal y Romero hasta Jesús Velasco, con la excepción de Jorge Galván, pues él aprendió diversas técnicas. Ninguno de ellos se dedicó a enseñar la técnica como tal, sino que a través de ella, los actores iban aprendiendo sobre la marcha del montaje escénico.

En otro orden de ideas, en México, el teatro de Ulises, de Villaurrutia, estaba yendo contra el conservadurismo del teatro franquista benaventino como ya leímos antes, en Aguascalientes el teatro devenido de la institución estaba bajo el mando de Leal y Romero, el cual tuvo claras raíces y expresiones católicas conservadoras. Es comprensible de acuerdo a los valores tradicionales del estado de Aguascalientes durante la primera mitad del siglo XX, las cuales se pueden rastrear siglos antes. Esta ideología permeó el teatro que se gestó en el periodo, que obedeció más a los gustos y predilecciones de Leal y Romero, que a las disposiciones institucionales, o a los derroteros estéticos de ACA y Paralelo, que estaban en contra de la centralización y el conservadurismo.

Leamos a continuación cuál fue el comportamiento de esta ecuación renovadora con cabeza conservadora.

El teatro costumbrista de Leal y Romero (1950 – 1969)

El inicio de este apartado está dedicado a la biografía, papel como impulsor cultural, teatro y obras dramáticas de Antonio Leal y Romero. Para ello acudiremos al texto “Antonio Leal y Romero. Escritor e Impulsor Cultural” de María del Carmen Arellano Olivas²²¹, del cual realizaremos una paráfrasis sintética.

Su vida



Antonio Leal y Romero²²² nació el 16 de octubre de 1901²²³, en la casa número 1 de la calle de Apostolado, hoy Pedro Parga. Fue el tercer hijo del matrimonio integrado por Arturo N. Leal Castañeda y Altagracia Romero López; tuvo cuatro hermanos: Margarita, María, Aurora y Arturo. Sus abuelos paternos fueron Vicente H. Leal y Rafaela Castañeda, y los maternos Miguel Romero y María

²²¹ Arellano Olivas, María del Carmen, “Antonio Leal y Romero. Escritor e Impulsor Cultural”, p. p. 311–341 en Giacinti Comte, Alicia de J., Alcalá Gallegos, Adelina E., et. al., *Horizontes Literarios en Aguascalientes. Escritores de los siglos XIX y XX*. Editado por Universidad Autónoma de Aguascalientes, Aguascalientes, 2005.

²²² 16 de octubre de 1901 – 2 de diciembre de 1975. Fotografía tomada del sitio oficial del Gobierno del Estado de Aguascalientes, en http://www.aguascalientes.gob.mx/estado/aguascalentenses/antonio_leal.aspx, consultado el 11 de enero de 2019.

²²³ María del Carmen Arellano hace un comentario acerca de que la fecha es imprecisa en Engel, José Luis, *Diccionario General de Aguascalientes*, Tomos I, VI y VII, Instituto Cultural de Aguascalientes, Gobierno del Estado de Aguascalientes, Aguascalientes, México, 1995; y en Appendini, Guadalupe, *Aguascalientes, 46 personajes en su historia*, Gobierno del Estado de Aguascalientes, Aguascalientes, México, 1992. En ambos tal vez por la omisión de un número consignan 6 de octubre en lugar de 16 conforme está asentado en el acta de nacimiento.

Engracia López. Fue bautizado el 27 de octubre de 1901, según consta en el libro número 141 de partidas bautismales en la foja 79 vuelta de la Parroquia del Sagrario.

Los primeros estudios los realizó en el Colegio del sagrado Corazón de Jesús en la Escuela Católica y en el colegio Nicolás Bravo de su ciudad natal; su educación media, en el Instituto de ciencias del Estado; posteriormente estudió la carrera de Taquígrafo Secretario en la Academia Juan Ruiz Velasco; finalmente, en 1929 realizó un curso de verano en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en donde llevó materias de Literatura Hispanoamericana con Francisco Monterde, Literatura del Siglo de Oro con Julio Jiménez Rueda y Español con Mariano silva Acevedo. Entre los maestros que contribuyeron a su educación y formación en Aguascalientes se pueden citar a Eugenio Alcalá Macilla, destacado educador durante la última década del siglo XIX y la primera mitad del XX, al Prbro. Francisco Navarrete, y a Servando Hernández.

Leal y Romero ingresó a los veinte años de edad al Departamento de Adquisiciones y almacenes de los Ferrocarriles Nacionales de México, donde desempeñó el puesto de oficinista hasta el año de 1953. Paralelamente a esta actividad empieza a escribir teatro, ensayo, narrativa, oratoria y poesía. La primera obra que dirige es *Las dos épocas. Disparate en dos actos y dos cuadros*; con esta media se inicia como director de teatro en 1924 en el teatro de la Escuela del Sagrado Corazón de Jesús. En 1925 estrena y dirige el drama *Con las alas rotas*, en las misma escuela referida²²⁴.

²²⁴ Comenta María del Carmen Arellano que Guadalupe Appendini menciona, en *Op. cit.*, que la primera dirección teatral de Leal y Romero es de 1923, sin especificar de qué obra se trata. Por otro lado, Aurora, hija menor del dramaturgo, en una entrevista que le realizó el 7 de junio de 2004, aclara que la primera puesta en escena fue *Las dos épocas*, en 1924.

Contrajo matrimonio con Evangelina Martínez Domínguez el 27 de noviembre de 1937, formando la familia Leal Martínez, y tuvieron siete hijos: Antonio de Jesús, Antonio Francisco, Manuel Arturo, Eva Silvia Lucía, María del Carmen, Fernando Santiago Jesús y Aurora Magdalena María.

Combinó durante varios años su vida familiar y de empleado de Ferrocarriles con la actividad teatral y el desarrollo de la cultura en la ciudad. Durante más de cuarenta años se dedicó a la dirección teatral, llevando a la escena a los clásicos sobre todo españoles contemporáneos. Algunas de las más importantes puestas en escena fueron *Marianela*, adaptación de los hermanos Álvarez Quintero; *Las grandes fortunas*, de Carlos Arniches, *Amores y amoríos*, de Álvarez Quintero, *Caza Mayor*, de Espinós Moltó; *Mariana Pineda*, de Federico García Lorca; *Prohibido Suicidarse en Primavera*; y *La dama del alba*, ambas de Alejandro Casona. Los principales escenarios fueron la Escuela Esther Aguilar, el Teatro Morelos, Salón Temperancia, Cine Modelo, colegio Ignacio Rincón Gallardo (hoy Colegio de La Paz), Instituto Autónomo de ciencias y Tecnología y Teatro Margil. La mayor parte de sus montajes los representó en la Escuela Esther Aguilar, durante los años de 1922 a 1938, escuela dirigida por la maestra Francisca Ruiz Esparza.

Leal y Romero fundó y dirigió el Conservatorio Franz Liszt²²⁵, en 1947. Atendía aproximadamente a 300 alumnos que tomaban clases²²⁶ de solfeo, piano,

²²⁵ Tiene como antesala el Conservatorio de Música y Declamación Manuel M. Ponce, inaugurado el 26 de abril de 1945 en acto solemne del Ing. Jesús Rodríguez, gobernador del Estado de Aguascalientes y el mismo Manuel M. Ponce, acompañados por Fanny Anitúa, Oralia Domínguez, Julio Jiménez Rueda y Francisco Díaz de León, entre otros. Arellano Olivas, María del Carmen, *Op. cit.*, p. 315.

²²⁶ En 1949 las cuotas eran módicas: la inscripción costaba \$2.00 y la mensualidad \$3.00. Camacho Sandoval, Salvador, *Bugambilias. 100 años de arte y cultura en Aguascalientes 1900–2000*, Universidad Autónoma de Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes, Consejo de Ciencia y Tecnología del Estado de Aguascalientes, Aguascalientes, 2010, p. 90.

violin, viola, violonchelo, guitarra, contrabajo, declamación y arte dramático, literatura, gramática castellana, historia general, inglés, italiano y dibujo.

Fundó y dirigió además la Academia Ferrocarrilera en 1948, centro donde se impartían clases que ayudaban a la formación de la mujer, y le brindaban la oportunidad de superarse; dicha academia fue muy famosa a nivel nacional, ya que no era habitual en ese tiempo que hubiere instituciones que se preocuparan por la educación y superación de la mujer.

El maestro Leal y Romero Impartió la materia de Historia del Arte en el Instituto de Formación Familiar dirigido por la maestra Rosario Alcalá Gutiérrez, en 1960. Fue nombrado miembro correspondiente del Seminario de Cultura en la ciudad de Aguascalientes el 1 de enero de 1964. Los últimos años de su vida los pasó colaborando en la biblioteca Fernández Ledesma, donde clasificaba libros y atendía al público. Falleció el 2 de diciembre de 1975 en Aguascalientes.

Su teatro

Leal y Romero presentó en 1923 su primera obra y para 1937 ya había puesto 200 obras en escena²²⁷. Fundó el Grupo de Arte Dramático del Instituto Aguascalentense de las Bellas Artes IABA, mismo que dirigió a partir de 1957 a la par del Instituto de Ciencias; en dicho Grupo del IABA dirigió las piezas: *Marianela*²²⁸, *La importancia de llamarse Ernesto*, *Otra vez el diablo*, *Contigo pan y cebolla*, *Prohibido suicidarse en primavera*, *La dama del alba*, *La sogá*, *Me casé con un ángel*,

²²⁷ Camacho Sandoval, Salvador, *Op. cit.*, p. 64.

²²⁸ Cuando puso en escena esta obra de Benito Pérez Galdós, en un periodo anterior con alumnos del Conservatorio M. Ponce, en el Teatro Morelos, por el 370 aniversario de la Fundación de Aguascalientes, se realizó para obtener fondos en pro de actividades de beneficencia del Club de Leones. Cfr. *El Sol del Centro*, en las fechas 23 de septiembre de 1945 y 12-octubre de 1945, citado en *Ibid.*, p. 85.

Dobles parejas, El Zoológico de cristal, Doña rosita la soltera. En 1969 con la obra *Marianela*, en el Teatro Morelos, termina su quehacer como director teatral. El grupo referido estuvo conformado por Víctor Sandoval, Ángeles Ávila, J. Jesús Velasco, Leobardo García Gaytán, Gabriela Pérez Landín, los hermanos Chávez Peña y las hermanas Hernández Duque, entre otros²²⁹.

Leal y Romero fue además un prolífico escritor de narrativa, poesía, ensayo y teatro. En cuanto a éste último escribió seis obras: *Con las alas rotas, El alma de antaño, Al fulgor de la hoguera, Camino de la luz, Las dos épocas y el tesoro del rey de los genios*²³⁰. *Las dos épocas. Disparate en dos actos y dos cuadros*, fue escrita probablemente hacia 1924, en colaboración con los actores del Cuadro Dramático del Sagrado Corazón de Jesús. “Obra representada una sola vez, y en privado para solaz de nuestros íntimos”, según lo especifica el autor en las primeras páginas del texto. Es una comedia de enredos en donde la trama va de que la mamá de una joven piensa que un amigo de su hija se interesa por ella, cuando en realidad a quien pretendía era a la hija. *Con las alas rotas*, escrito en 1925, consta de tres actos. Es una obra que representa la vida de un estudiante de preparatoria que decide estudiar en París, su padre lo apoya, pero él solo se dedica a la vida bohemia, se convierte en un drogadicto. Finalmente se regenera y vuelve a México. Fue puesto en escena por su autor el 16 de agosto de 1925 en el teatro de la Escuela del Sagrado Corazón de Jesús de la ciudad de Aguascalientes, y en noviembre del mismo año en el Teatro Morelos se presenta como “el drama de actualidad”. En esta obra hay una preocupación constante por la moral y la religión. Armando

²²⁹ El repertorio completo de las obras dirigidas por Leal y Romero se encuentran en el Anexo B. “Repertorio de Antonio Leal y Romero”, al final de esta tesis.

²³⁰ Las tres primeras obras están contenidas en Arellano Olivas, María del Carmen, *Teatro para hombres solos*, Departamento de Literatura y Ediciones del instituto cultural de Aguascalientes, Aguascalientes, México, 2001. Las otras tres, junto con el compendio de sus obras literarias, se encuentran en Arellano Olivas, María del Carmen, *Antonio Leal y Romero. Obras Seleccionadas*. Universidad Autónoma de Aguascalientes, Aguascalientes, México, 2011.

Partida Tayzán califica este texto como un drama de costumbres por la utilidad y el deleite²³¹. La comedia *El alma de antaño*, escrita en 1929, está dividida en tres actos, y presenta la ruina económica y moral de una familia aristocrática causada por el mal comportamiento de los hijos, ya que éstos aceptan las costumbres modernas con influencia extranjera. Finalmente triunfa el espíritu conservador cristiano que todo lo perdona. Esta obra fue estrenada el 18 de febrero de 1929 en el teatro de la escuela Esther Aguirre (Antes del Sagrado Corazón de Jesús). *Al fulgor de la hoguera* es un drama escrito en 1933; tiene cuatro jornadas y está inspirada en la obra *Expiación de un crimen*, según lo menciona Leal y Romero. Fue estrenada el 1 de abril de 1934. *Camino de la luz*, comedia en un preludio y tres actos escrita en 1925, está basada en el filme italiano “Un simpático bribón”, según lo relata el autor en la primera página del guion. La obra de teatro infantil *El tesoro del rey de los genios* es una fantasía escénica en tres jornadas, a través de la cual se presentan vicios y virtudes de la humanidad.

El tipo de teatro que escribía Leal y Romero era uno de corte conservador, similar al teatro que él mismo elegía mayormente para representar como director. En mi tesis de maestría, dediqué un capítulo al análisis de *Con las alas rotas*, obra que identifiqué dentro del género didáctico, y concluí que:

Con las alas rotas es una obra del género didáctico en la que chocan las tesis de los valores tradicionales y la de los antivalores. Leal y Romero milita en la primera tesis que hemos enunciado. Para ello se vale del personaje que encarna la antítesis, René, como alguien

²³¹ Partida Tayzán, Armando, *Modelos de acción dramática*, apuntes de clase. En Arellano Olivas, María del Carmen, *Horizontes Literarios en Aguascalientes. Escritores de los siglos XIX y XX*. Editado por Universidad Autónoma de Aguascalientes, Aguascalientes, 2005, p. 319.

sumamente desafortunado. Se va a París persiguiendo sus sueños de artista y lo que encuentra es la drogadicción y la ruina.

El hombre entregado a la antítesis, la que ha sucumbido, no es un hombre. Sólo aquel que siga el camino católico, la vía de los valores tradicionales al pie de la letra, alejándose de los vicios sociales y los pecados capitales merece ser llamado hombre.

El género didáctico condiciona la aparición de personajes simples, facilita la construcción de una tensión dramática que prevalece a lo largo de la obra. Siempre se enfrentan las dos ideologías, ya sea que se hable de la escuela, del trabajo, de la vida cotidiana, de la vida en otras latitudes, del arte, de la ciencia, de los padres, los hijos, las costumbres. Siempre tendremos las dos caras de la moneda y el dramaturgo quiere que caiga la cara de los valores tradicionales hacia arriba²³².

Gracias a Ezequiel Pérez Estrada podemos conocer una fotografía donde vemos algunos de los integrantes de la agrupación de Antonio Leal y Romero²³³:



²³² Padilla Paredes, Carlos Adrián, “Los valores tradicionales en tres obras dramáticas de Aguascalientes de la primera mitad del siglo XX: *Con las alas rotas* (1925), *¡Ya viene Gorgonio Esparza!* (1941) y *Un alfiler en los ojos* (1950)”, Tesis para obtener el grado de Maestro en Arte. Universidad Autónoma de Aguascalientes. Aguascalientes, México, 2015, p. 132.

²³³ Estrada Pérez, Ezequiel, “Profr. Antonio Leal y Romero. Los pioneros del Terruño”, en *Aries Revista Cultural*, Número 235, 1997, p. 17.

Los integrantes del grupo son, de izquierda a derecha, primera fila de pie: Jesús Reyes, Javier Gutiérrez, Víctor Sandoval, Alfonso Márquez, Antonio Leal y Romero (círculo amarillo), Ezequiel Estrada Pérez, Antonio Flores, Alfonso Pérez y Leandro Luna. Las damas pertenecen al quinto año de la Escuela Normal del Estado, con las que se presentaba una obra dramática, para obtener su certificado de Arte Teatral año por año.

Se sabe que durante mucho tiempo Antonio Leal y Romero era quien elegía qué obras se montarían y de qué estilo y temáticas. A pesar de que en México ya se volteaba hacia las nuevas propuestas modernas de diversas latitudes, él seguía con temáticas conservadoras. Así, mientras que en Aguascalientes desde 1950 hasta 1969 Antonio Leal y Romero llevaba la batuta del teatro aguascalentense bajo su estilo conservador y las pautas del INBA en el IABA eran las dictadas en la Ciudad de México, el teatro estudiantil universitario era uno de los movimientos más innovadores e importantes. A propósito nos dice Luis Mario Moncada:

[...] hay dos momentos en los que el teatro ha encabezado movimientos culturales y protagonizado un diálogo inmediato, epidérmico, vital con el resto de la sociedad mexicana: en el auge de la revista política y de las carpas (de 1908 a 1940), y durante el movimiento del teatro estudiantil universitario (1954 a 1973). [...]; en el segundo caso el país está entrando en una fase de modernización en la cual la Universidad Nacional y los jóvenes constituyen la clase privilegiada de un gobierno cuyo mensaje pretende ser que un futuro de oportunidades se vislumbra al promediar el siglo, aunque con sus propias acciones el gobierno

enterrará poco después tanto el mensaje como el futuro de oportunidades²³⁴.

Para contrastar con lo que sucedía en Aguascalientes con Leal y Romero, en la Ciudad de México en 1949 se reactivaba el teatro infantil en el Palacio de Bellas Artes. Allí Salvador Novo dirigió *El Quijote* con alumnos de la Escuela de Arte Teatral (EAT), También se pusieron en escena *La danza macabra* de Strindberg, *Lucha de sexos*, de Bernard Shaw, *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, *Sueño de una noche de verano* y *Romeo y Julieta* de Shakespeare.

Para ingresar a la Escuela de Arte Teatral (EAT), en la Ciudad de México, en 1950, se debía cubrir una cuota de \$25.00, los aspirantes debían tener buena presencia, presentar certificado de secundaria o estudios equivalentes, tener entre 15 y 25 años de edad, buena salud, carta de buena conducta, autorización del padre o tutor y aprobar el examen de admisión. Para la carrera de escenografía debían mostrar capacidades en geometría descriptiva, dibujo (al natural, desnudo y paisajes), historia del arte, estilos arquitectónicos, inglés y francés. La planta de maestros de actuación estaba conformada por Clementina Otero, André Moreau, Xavier Villaurrutia, Fernando Torre Lapham y Enrique Ruelas; de dicción, Guadalupe Medina de Ortega; de técnica teatral, Fernando Wagner; de historia del teatro, Francisco Monterde y Joaquín Ríos; de danza, Gilberto Martínez del Campo; y de esgrima, Francisco Tenorio Vargas.

En los primeros años hubo varios ajustes en cuanto a los planes de estudios. Por ejemplo en 1946 se iniciaron los preparativos para el arranque de la escuela. En 1947 arrancó la primera generación y con un plan de estudios muy básico y con

²³⁴ Moncada, Luis Mario. *Así Pasan... Efemérides Teatrales 1900 – 2000*. Escenología, México, 2007, p. 14.

problemas por la cantidad de maestros. Tres años después en 1950 hubo un reajuste en el plan de estudios y quedó como sigue²³⁵:

PLAN DE 1950	SEGUNDO AÑO	TERCER AÑO	CUARTO AÑO
PRIMER AÑO			
Actuación I	Actuación II	Actuación III	Actuación IV
Danza I	Danza III	Psicología I	Psicología II
Esgrima I	Esgrima II	Esgrima III	Esgrima IV
Técnica teatral I	Dicción e impostación de la voz I	Impostación de la voz II	Impostación de la voz III
Historia del teatro II	Historia del teatro II	Literatura dramática I	Literatura dramática II
Teatro I	Técnica teatral	Maquillaje I	Maquillaje II
Esgrima			

Así también, para dimensionar un poco más lo que pasaba en Aguascalientes en relación al contexto nacional, es necesario contrastar esto con lo que sucedía en la Universidad Veracruzana, que tiene larga tradición teatral en México:

El INBA nombró representantes en las capitales de los estados de la federación, y en algunos de ellos se abrieron escuelas filiales. El estado de Veracruz se benefició de esta política dando lugar a la primera escuela de arte teatral en el seno de la Universidad Veracruzana. Entonces es en 1952 cuando se crea formalmente el Teatro Universitario; es este acontecimiento el que marca el hito de la presencia del teatro con el estreno de Moctezuma II de Sergio Magaña el día 4 de Abril de 1953, en el Teatro Hidalgo de Xalapa, hoy conocido como J. J. Herrera, a cargo del Taller de Nuevo Teatro conducido por el director de dicha puesta en escena, el maestro Dagoberto Guillaumin. Tras este éxito, se logró un convenio entre el Instituto Nacional de Bellas Artes y la

²³⁵ Merlín, Socorro, *60 años de la Escuela de Arte Teatral del INBA*. Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2008, p. 10.

Universidad Veracruzana para la apertura de la Escuela de Teatro, siendo nombrado director el propio maestro Guillaumin. La escuela funcionó entre 1953 y 1956.²³⁶

El teatro universitario en Veracruz existe, pues, a partir de 1952. Tendrían que pasar casi 50 años para que esto se pudiese decir en Aguascalientes, con la creación de la carrera de Técnico Superior en Actuación de “Los Arquitos”. En Aguascalientes en la década de 1950 recién estaba creado el Instituto Aguascalentense de las Bellas Artes, el director era Leal y Romero, y también dirigía los talleres de teatro.

Conforme el paso del tiempo hubo diversos y muy variados montajes bajo distintas direcciones y producciones desde ejercicios de clase hasta montajes completos. De ello encontramos además folletinesca, por ejemplo de *El pato salvaje*, de Henrik Ibsen; *El inspector*, de Nikolai Gogol, ambas dirigidas por Dagoberto Guillaumin en 1960 y 1961 respectivamente. El *Rabinal Achí*, adaptada por Mario Sevilla y dirigida por José Luis González, presentada en la Sala Villaurrutia en 1963; *Las muertas*, de Gogol, dirigida por Clementina Otero, en 1964. En 1985 la EAT recibe reconocimiento por parte de la SEP:

A principios de año recibe la Dirección General de Programación de la SEP, la clave que tendrá que aparecer en los documentos que legalicen la licenciatura y debe ostentarse en todo trámite escolar, lo que consolida la legalización de la EAT como institución de educación superior²³⁷.

²³⁶ Esta información se puede leer en la página oficial de la Facultad de Teatro – Xalapa, de la Universidad Veracruzana, en el apartado de Historia. Disponible en: <https://www.uv.mx/teatro/quienes-somos/historia-2/>, consultado el 24 de septiembre de 2016.

²³⁷ Merlín, Socorro, *Op. cit.*, p. 92.

Esto es de suma importancia pues podemos plantear la hipótesis de que se trata de la primera carrera de actuación, a nivel superior, reconocida por la SEP. Mientras que esto sucedía en la Ciudad de México, en Aguascalientes el Grupo Teatristas de Aguascalientes, de Jorge Galván, salió de la Casa de la Cultura y se inició como independiente.

De vuelta en la Ciudad de México, el Teatro Universitario está en pleno auge, y Moncada determina que este tipo de teatro es el que encabeza un movimiento cultural, en el que los jóvenes están viéndose privilegiados por un cobijo desde el seno de la UNAM. No es para menos, ya que en 1949 nace, gracias a Samuel Ramos, entonces director de la facultad, la Sección de Teatro. Leamos a María Esther Aguirre:

La Facultad de Filosofía y Letras, guiada por la conciencia que ocupa el teatro en la cultura de los pueblos, y movida por el deseo de crear un teatro universitario en México, anuncia la creación de una Sección de Teatro, dependiente de su Departamento de Letras, con arreglo al siguiente programa: Historia del teatro universal, desde sus orígenes hasta nuestros días, a cargo del profesor Rodolfo Usigli; Teoría y composición dramáticas, a cargo, también, del profesor Usigli; Técnica Teatral, a cargo del Licenciado Enrique Ruelas, y Técnica Teatral Superior (dirección de escena), a cargo del maestro Fernando Wagner²³⁸.

²³⁸ Cartel que anuncia la creación de la Sección de Teatro, México, UNAM, 1949, en María Esther Aguirre Lora (coord.), *Rememorar los derroteros. La impronta de la formación artística de la UNAM*. México, Bonilla Artigas Editores, UNAM, Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, 2015, p. 119.

Lo anterior dio pie a que rápidamente se instrumentara la Maestría en Letras con especialidad en Arte Dramático, que contaba con una serie de asignaturas específicas en el área, de la cual surgieron importantes dramaturgos que renovaron la escena nacional, como Luisa Josefina Hernández, Emilio Carballido, Jorge Ibargüengoitia y Sergio Magaña²³⁹.

Mientras que en 1949, en la Ciudad de México se creaba el teatro universitario, con maestros reconocidos como Rodolfo Usigli, Enrique Ruelas y Fernando Wagner, quienes contaban ya con una vasta trayectoria en el teatro, la dramaturgia, la teoría de la escena y la dirección, así como en el campo del cine; y a su vez se instrumentaba la Maestría referida, en Aguascalientes, por su parte, estaba en ciernes del IABA.

Si además de contrastar con el panorama nacional de su tiempo, hacemos una prospección dentro de Aguascalientes, podremos observar cambios. Actualmente, en Aguascalientes, si una agrupación teatral oficial o independiente, un *work in progress* (trabajo académico pedagógico en escena) de alguna licenciatura en teatro, danza o artes escénicas, quiere montar una obra que aborde un tema que critique al gobierno, que verse sobre la diversidad sexual, el poliamor, la pederastia, o proponer un desnudo en escena, basta con que esté justificado estética, poética o dramáticamente. Pero no siempre se tuvo la libertad de montar obras con temáticas “contra las buenas costumbres”, o que “abordara temas políticos o polémicos” o echar mano del desnudo en escena.

En el libro *Antenas Vivas*, de Salvador Camacho Sandoval, dice al respecto Jesús Velasco: “el director (Leal y Romero) era muy quisquilloso en cuanto a montar obras que no fueran morales [...] ¡Qué esperanzas que Don Antonio aceptara una cosa de esas! Siempre se presentaron obras españolas del régimen

²³⁹ *Ibid.*, p.p. 119–120.

franquista... todas las obras tenían que ser blancas totalmente. Sin embargo la idea de un teatro diferente existía”²⁴⁰. En 1967, Víctor Sandoval impulsa la creación de un grupo, llamado “Laboratorio de teatro”, dirigido por el maestro Velasco. Este grupo empieza a proponer obras diferentes a las tradicionales.

La verdadera apertura teatral llega con Jorge Galván y *Los Teatristas de Aguascalientes*. Grupo de proyección Nacional e Internacional y que recibió varios premios a lo largo de sus XV años de trayectoria. Al respecto dice el maestro Velasco: “ya no hubo ninguna restricción de si las obras eran fuertes o tradicionales, y nos abrimos al teatro del Siglo de Oro, del Absurdo, al Teatro Francés. Para mí esto fue un cambio.”²⁴¹ Es en esta época que se montan, por mencionar algunas obras, “Asesinato en la Catedral”, de T.S. Eliot, “El gran inquisidor”, de Hugo Argüelles, y obras de temáticas polémicas en relación al clero. No olvidemos que este teatro lo estaba proponiendo el grupo de teatro oficial de Aguascalientes, pues era el grupo que subvencionaba el gobierno. Además Jorge Galván comenta que: “se pudo recorrer prácticamente toda la gama de dramaturgos universales, [...] hicimos tragedia, comedia: Sófocles, Shakespeare, Lope de Vega, Pirandello”²⁴².

El grupo La Columna de Aguascalientes, dirigido por Jesús Velasco inició cuando Los Teatristas de Aguascalientes salieron del ICA. Comenta Jesús Velasco: “cuando fundamos La Columna de Aguascalientes, a instancias del Dr. Alfonso Pérez Romo, también fue un momento importante, se volvió a actuar en Estados Unidos y se ganaron premios”²⁴³. Por otra parte, él fue el primero, en los años

²⁴⁰ Camacho Sandoval, Salvador, “En búsqueda del teatro que merecemos”, entrevista a Jesús Velasco, en *Antenas vivas*, p.p. 218–219.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 220.

²⁴² *Ibid.*, “Un espacio para reflexionar y reencontrarse con uno mismo”, entrevista a Jorge Galván, p. 92.

²⁴³ *Ibid.*, “En búsqueda del teatro que merecemos”, entrevista a Jesús Velasco, p. 221.

ochenta del siglo XX, en proponer el desnudo en el teatro en Aguascalientes: “Yo diría que no soy muy conservador. Me han criticado porque fui el primero que metió los desnudos en el teatro. Los he metido porque se necesitan. Yo no puedo hacer que una persona se bañe vestida [...] Y dos gentes haciendo el amor, pues tampoco lo van a hacer vestidas”²⁴⁴. Como podemos observar en esta época se vivió un momento importante en el teatro, mucho de ello gracias, claro, a la calidad de los trabajos, pero además, a la gestión y a las políticas culturales. Mucho del teatro que vemos hoy, de las propuestas de teatro local, tienen en cierto grado, libertad, gracias al camino trazado por los teatristas y a instituciones artísticas ya aludidas. En dichos años, el movimiento más importante de teatro se daba de la mano de Antonio Leal y Romero. Y otros movimientos por parte del teatro de la legua, de lo que “el teatro de la primavera, de Elías Rivera fueron herederos”²⁴⁵.

Cierre

Antonio Leal y Romero fue un hombre aguascalentense con una preocupación notable por la cultura, la educación y las artes. Fundó y dirigió diversas escuelas, instituciones y cursos relacionados con la música, las lenguas, las artes, la literatura, la historia, y su predilecto, el teatro. Impartió clases de Historia del Arte. Fundó y dirigió la Academia Ferrocarrilera que daba especial oportunidad a las mujeres para estudiar y superarse, escuela que fue ejemplo de su época por ser

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 224.

²⁴⁵ Se les llamaba “de la legua” a pequeñas compañías compuestas por integrantes de una o más familia. El Conjunto Hamlet fue familiar y, a lo largo de los años, los herederos, han sido de otra familia, de los Muñoz, Ambrosio y Zenaido. Cfr. Ramírez Hurtado, Luciano, “Teatro Morelos de Aguascalientes: Remodelación del inmueble, monumento histórico de la nación e instrumento de legitimidad política”, p. 61, en el Boletín de Monumentos Históricos del Instituto Nacional de Antropología e historia INAH, disponible en: <http://boletin-cnmh.inah.gob.mx/boletin/boletines/BMH%2034%20-%203%20AR.pdf>, consultado marzo de 2019.

de las pocas enfocadas en la mujer. Fue un prolífico escritor de narrativa, poesía, ensayo, novela y teatro. Su ideología estaba fundada en la moral y los valores católicos, lo cual se deja ver a lo largo y ancho de su producción literaria y su concepción del teatro. Sus obras dramáticas son comedias y dramas de costumbres así como dramas didácticos que buscan sobre todo aleccionar al auditorio en el camino de los valores cristianos agascalentenses.

Si revisamos tanto lo que concluí en la tesis de maestría sobre el drama de Leal y Romero como el repertorio obras representadas nos percataremos de que son muchas las obras que escribe y monta con tema católico o de valores tradicionales; empero, no podemos afirmar que en su totalidad sea el teatro que le interesó, sobre todo si observamos los últimos puntos del corpus presentado nos percataremos de obras como *Edipo Rey*, *La importancia de llamarse Ernesto* o *El Zoológico de Cristal*. Sin embargo, la estudiosa de su vida y obra, María del Carmen Arellano Oliva han profundizado en el sentido de su teatro²⁴⁶, coincidiendo con el sentido conservador que en la presente hemos sostenido.

Con la llegada de Víctor Sandoval a la Casa de la Cultura quedó relegado a ser un ayudante de la biblioteca Fernández Ledesma, en lugar de haber aprovechado toda su experiencia y conocimiento en el ámbito en que mejor se desarrolló a lo largo de tantos años en ese recinto cultural. Si bien el Teatro de la Casa de la Cultura lleva por nombre “Antonio Leal y Romero”, desde 1975, pienso que las renovaciones culturales no pueden dejar de lado a las personas que cultivaron el terreno, sino que deben ser partícipes y no desterrarlas de su propia historia, sin importar que las ideologías políticas, estéticas o de vida coincidan o se repelan.

²⁴⁶ Cfr. Arellano Olivas, María del Carmen, *Antonio Leal y Romero. Obras Seleccionadas*. Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2011.

Conclusiones capitulares

Mis conclusiones en este primer apartado apuntan a que el teatro gestado en el primer tercio del siglo XX en Aguascalientes fue mayormente amateur. Se divide en el teatro Anarquista – socialista de Alfonso Guerrero y Elías Rivera; el del Conjunto “Hamlet”, también de Elías Rivera y el de Antonio Leal y Romero.

El Anarquista – socialista fue un teatro que buscó un discurso ideológico de izquierda, a través del cual los trabajadores ferrocarrileros sindicalizados pudieran exponer situaciones y problemáticas diversas comunes de la clase obrera. No hubo un método de actuación ni de enseñanza, sino que fue teatro amateur pero con una preocupación por sembrar la semilla en las generaciones jóvenes por medio del grupo Ferrer y Guardia. Aunque muchos han denostado el formato del panfleto, yo observo su finalidad didáctica. El panfleto tiene una orientación política clara, es agresivo y difama al opositor político. No hay noticia de que los ejercicios teatrales de los obreros-actores pertenecientes, hayan realizado ataques agresivos más allá de las denuncias de las injusticias en contra de los funcionarios, mucho menos hay noticia de guerra sucia hacia algún bando opuesto, pero tampoco puedo afirmar que no se hayan suscitado. Lo que me parece sumamente importante es que los obreros hayan tomado las manifestaciones artísticas para infundir posturas ideológicas radicales a las costumbres y valores tradicionales de una ciudad de provincia mayormente católica.

El teatro del Conjunto Hamlet de Elías Rivera fue uno amateur en tanto que la manera de instruir a los actores era sobre la marcha de cada uno de los montajes, donde el director les indicaba lo que tenían que ir diciendo, haciendo y corrigiendo cómo tenían que realizar las acciones de sus personajes, sin un método o teoría teatral subyacente de la cual asirse, sino que era bajo el conocimiento y la

experiencia del maestro. Hamlet inició como un grupo que ofrecía nuevos montajes cada domingo o cada dos domingos mientras estuvo bajo el fundador; cuando toman la batuta su hermana Socorro y posteriormente los hermanos Muñoz, esto cambia y se va espaciando cada vez más hasta llegar a dos montajes por año y luego a espaciarse más y más hasta montar alguna obra pasando varios años sin llevar a la escena montaje alguno. De igual manera en ese cambio de batuta se fue diversificando el espacio de representación, pues al principio se presentaban en el espacio del grupo y posteriormente los espacios han sido diversos, pasando por teatros, espacios públicos, cafés y escuelas.

El teatro de Antonio Leal y Romero tiene una postura costumbrista de acuerdo con los valores tradicionales del Aguascalientes de mediados del siglo XX. Esto lo podemos apoyar en los trabajos de Carmen Arellano Olivas²⁴⁷ y en mi tesis de maestría. Es un teatro que se enseña bajo las *diez lecciones* de Salvador Novo. Esto nos indica que ya hay un primer acercamiento a una metodología o teoría para la actuación teatral. Además ya es bajo el cobijo del Instituto Aguascalentense de las Bellas Artes. Esto nos indica que es el inicio de los talleres y cursos, que ya implican una metodología didáctica y una serie de objetivos.

El teatro Anarquista tiene una ideología obrera de izquierda que toma el teatro como un arma didáctica para infundir un tipo de pensamiento; el teatro de Leal y Romero también tiene una ideología pero de derecha, de las buenas costumbres demarcadas en las tradiciones y los valores católicos; por otro lado el teatro del Conjunto Hamlet parece no presentar una inclinación política o ideológica, más allá de la tradición familiar para conformar sus filas.

²⁴⁷ Cfr. Leal y Romero, Antonio. *Teatro para hombres solos*, Comp. Ma. del Carmen Arellano Olivas. Instituto Cultural de Aguascalientes, Aguascalientes, 2001; y Leal y Romero, Antonio. *Obras seleccionadas*, Comp. Ma. del Carmen Arellano Olivas, Universidad Autónoma de Aguascalientes, Aguascalientes, 2011.

Los tres tipos de teatro están centradas en la tradición del empirismo: la observación y experimentación son fundamentales para la enseñanza del teatro. La diferencia es que el teatro Anarquista y el de Elías Rivera no tienen punto de partida en ningún método, teoría de enseñanza, sino que es un teatro amateur en el que se indica por parte del maestro o director conforme se va avanzando en la obra montada en turno; el teatro de Antonio Leal y Romero ya tiene un primer antecedente de teoría y técnica que son las diez lecciones de Salvador Novo. Sin embargo para una época en la que las teorías de Stanislavski, Meyerhold ya permeaban a la Ciudad de México desde 1939 con la llegada de Seki Sano, esto significa un retraso metodológico, teórico y técnico de la preparación del actor teatral.

En el apartado sobre el teatro de Leal y Romero, mismo que cierra este capítulo, hicimos prospecciones con la estafeta que toma su alumno Jesús Velasco en su paso por Los Teatristas de Aguascalientes con Jorge Galván y con su propio grupo La Columna de Aguascalientes para advertir las diferencias existentes entre tres etapas importantes del teatro en Aguascalientes en el siglo XX. Leal y Romero presenta un teatro conservador, mientras que como veremos a continuación, Jorge Galván presenta uno clásico y universal y Velasco uno cómico y fársico comercial. Ambos teatros, fincados en valores radicalmente distintos de los que alimentan al teatro de Leal y Romero, provenientes de una institución que aunque precede del IABA, tendrá bases no locales, sino nacionales.

Capítulo II. Teatro institucional.

Casa de la Cultura / Instituto Cultural de Aguascalientes

*La cultura es la suma de todas las formas de arte,
de amor y de pensamiento, que, en el curso de siglos
han permitido al hombre ser menos esclavizado.*

André Malraux

El actual Instituto Cultural de Aguascalientes (ICA) ha tenido cambios diversos en su nominativo y en su estructura. En el capítulo anterior abordamos lo que sucedió dentro de sus muros en cuanto al teatro de la mano de Antonio Leal y Romero mientras fue el Instituto Aguascalentense de las Bellas Artes IABA. En el presente capítulo desarrollaremos el teatro de la Casa de la Cultura, que es el de Jorge Galván y su grupo Los Teatristas de Aguascalientes; y también revisaremos el del Instituto Cultural de Aguascalientes, de Jesús Velasco y su agrupación La Columna de Aguascalientes, ya desde el Instituto Cultural de Aguascalientes.

El teatro de Jorge Galván es uno que revisó diversos repertorios del teatro universal, mexicano, clásico, infantil. El maestro Galván se formó en la ANDA en la Ciudad de México y venía de un recorrido diverso y multiforme, por diversos estados del centro y del sur de México, hasta establecerse en Aguascalientes con instrucciones expresas de renovar el teatro local desde la Casa de la Cultura. Si bien Leal y Romero había comenzado a voltear a otros tipos de teatro además del conservador de su propia pluma, de 1969 a 1985 Galván introduce en Aguascalientes obras y temáticas del teatro clásico, universal y contemporáneo mexicano y norteamericano, que renovaron el teatro en la ciudad por sus conocimientos y por la estética que pudo imprimirles a las producciones gracias a

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

esto y a los recursos institucionales. Esto no quiere decir que Leal y Romero no montase obras de este corte, pero privilegió las de corte conservador y de su propia pluma. Galván participó además en las Jornadas de Teatro Campesino del Consejo Nacional de Subsistencias Populares CONASUPO. Así, Aguascalientes llegó a ser reconocido como una ciudad con fuerte actividad teatral tanto en el interior como en el extranjero. La enseñanza es por medio de talleres libres.

El teatro de Jesús Velasco en muchos sentidos inició siendo un continuador de la labor de Galván tras su salida en 1985 del Instituto Cultural de Aguascalientes. También continuó con la incursión en diversas temáticas y periodos del teatro, la salida a festivales internacionales, y, a propuesta de José Claro Padilla, inició la tradición del montaje en el segundo patio de la Casa de la Cultura que actualmente abarrota localidades en la Feria Nacional de San Marcos. Poco a poco fue decantando hacia las comedias ligeras y farsas de los herederos del espacio: la Columna de Aguascalientes. La enseñanza continúa bajo el esquema de los talleres libres, pero ahora con tres niveles: principiantes, intermedios y avanzados.

La ruptura identificada entre el teatro que abordamos en el capítulo anterior y el presente, es decir, entre el teatro Amateur, de los anarquistas, del grupo Hamlet y de Leal y Romero, y el Jorge Galván y Jesús Velasco, va principalmente en el sentido del teatro que se gesta desde la institución oficial de cultura. La producción cuenta con fondos económicos federales y locales, a diferencia de los anarquistas, el grupo de Elías Rivera, y el de Leal y Romero a pesar de estar fincado en el Instituto Aguascalentense de las Bellas Artes. Otro cambio significativo se observa en el tipo de teatro elegido, ya que el anarquista es opuesto al institucional en el sentido ideológico y político; el de Rivera es de libre elección al igual que el de Leal y Romero, cada uno fiel a sus ideologías y valores religiosos

o no; aunque los dos pertenecen a la institución en diversos momentos, el de Leal y Romero es más influenciado por sus valores tradicionales conservadores y el catolicismo, mientras que el de Jorge Galván obedece al INBA, el “misionazgo cultural” de CONASUPO y sus gustos personales por el teatro clásico, universal, así como el norteamericano moderno y de sus contemporáneos.

Las continuidades van sobre la enseñanza: Todos enseñan sobre la marcha, hasta la llegada de los talleres del Instituto Cultural de Aguascalientes en 1985–1986 (fecha oficial), que si bien ya contemplaban la preparación de un año dividido en tres niveles, a partir de distintas materias, éstas estaban supeditadas a los gustos y los conocimientos del profesor en turno, y “cada quien enseñaba lo que quería como quería”²⁴⁸, como refiere Víctor Manuel González Esparza, por lo que no se puede hablar de un rigor académico.

²⁴⁸ Víctor Manuel González Esparza, participación de retroalimentación dentro del examen predoctoral de la presente tesis, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 29 de junio de 2018.

2.1. Jorge Galván y Los Teatristas de Aguascalientes. La renovación desde el teatro clásico y universal (1969 – 1985)

Finales de la década de 1960 y mediados de los años ochenta

Con el objetivo de contextualizar la época en Aguascalientes, me permitiré tomar a continuación algunos aspectos del Capítulo 5. “Una casa para todos 1966–1982”, de *Bugambilias*, de Salvador Camacho²⁴⁹.

A finales de la década de 1960, en Asientos resurgía la minería; crecía la industria alimenticia, metal mecánica, textil y del vestido; la rama de los transportes se expandió, al igual que la industria eléctrica y de la construcción. Bajó la tasa de crecimiento demográfico, las mujeres comenzaron a tener mayor participación en el trabajo y la vida pública. Los medios de comunicación tomaron un papel importante en la modificación de ciertos valores tradicionales y la creación de modelos de consumo, y la gran campaña en favor de las Olimpiadas en México permitió que, por primera vez, muchos aguascalentenses pudieran tener acceso a una televisión de la familia o del vecino.

En 1968 estaba por salir de la gubernatura Enrique Olivares Santana, en el periódico se leía que el campesinado pugnaba por la industrialización del estado y que se elevaría la actividad ferrocarrilera; se dieron los primeros vuelos a la Ciudad de México, iniciaron las actividades del Instituto de Protección a la Infancia IPI, había falta de maestros rurales y otros problemas educativos. El país se estremeció con el conflicto estudiantil y el triste desenlace del 2 de octubre. Antes, el 3 de septiembre, Enrique Olivares Santana ofreció una comida al presidente de

²⁴⁹ Camacho Sandoval, Salvador, *Bugambilias. 100 años de arte y cultura en Aguascalientes 1900–2000*, Universidad Autónoma de Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes, Consejo de Ciencia y Tecnología del Estado de Aguascalientes, Aguascalientes, 2010, p. p. 130–132.

la república a nombre de todos los gobernadores y, en su discurso, dijo a Díaz Ordaz: “Su responsabilidad es la nuestra”. El 3 de octubre la prensa local reportó la matanza en Tlatelolco. El *Heraldo de Aguascalientes* informó a ocho columnas “Noche trágica en el D.F.” y agregó más abajo: “Terrible balacera entre soldados y estudiantes”, “20 muertos y 80 heridos: furiosa lucha en Tlatelolco”. Ese mismo día, un grupo de estudiantes del Instituto Autónomo de Ciencias y Tecnología, secundarias, escuelas técnicas y las normales de Cañada Honda y San Marcos, realizaron un recorrido por las principales calles de la ciudad y un mitin en la exedra, apoyando el movimiento en el Distrito Federal.

En este contexto nace la Casa de la Cultura, proyecto de promoción cultural sin precedentes en el país encabezado por Olivares Santana, profesor normalista, quien se había destacado por impulsar la educación de la entidad. Él designó a Víctor Sandoval para dirigirla. Tuvo una visión popular y abrió sus puertas a toda la población. Le concibieron como Casa de la Cultura desde la perspectiva de André Malraux “porque es el nombre que consideramos adecuado, no le llamamos Palacio de la Cultura, sino Casa de la Cultura, porque es la casa de todos para la cultura”²⁵⁰. Como maestros, nos cuenta Jorge Galván que:

En 1969 Sandoval trajo al maestro Berard, francocanadiense que había sido muy buen bailarín y coreógrafo, a la maestra Rosalía Aguirre, una pintora de muy alta calificación, muy buena maestra sobre todo... Vino ese año el maestro Benavides, que era el primer bailarín con Amalia Hernández... Vino Humberto Naranjo, ceramista y escultor también de gran calidad, y llegué yo²⁵¹.

²⁵⁰ Así lo refirió Víctor Sandoval en la entrevista que le realizó Salvador Camacho Sandoval en octubre de 1999, en Camacho Sandoval, Salvador, *Op. cit.*, p. 133.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 135.

Jorge Galván. Su preparación, trayectoria y llegada a Aguascalientes



Christos Jorge Papadimitriou y Galván, mejor conocido como Jorge Galván fue un reconocido actor de cine, radio, televisión y teatro. Creó el grupo Los Teatristas de Aguascalientes, de la Casa de la Cultura, a su llegada a la entidad en 1969. *Por si no te vuelvo a ver* (1997) del director Juan Pablo Villaseñor, es un filme que protagonizó bajo el papel de Bruno. A la izquierda, arriba²⁵², vemos un cartel del IMCINE en el que se

destacan los premios que recibió la película en Francia, España y Guadalajara.

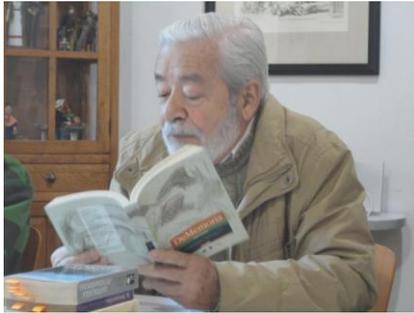
A la derecha²⁵³ observamos un recorte del periódico *La Prensa*, a través del cual nos enteramos de que la película fue multipremiada y Galván fue distinguido con la Diosa de plata y el Ariel²⁵⁴.



²⁵² Cortesía del archivo particular de Jorge Galván.

²⁵³ Montaña, Francisco, "Arrasa 'Por si no te vuelvo a ver' con las Diosas de Plata de Pecime'", en Periódico *La Prensa*, 17 de noviembre de 1998. Cortesía del archivo particular de Jorge Galván.

²⁵⁴ Así lo refirió Jorge Galván, en la entrevista por Carlos Adrián Padilla Paredes, *Café Catedral*, Aguascalientes, 3 de diciembre de 2015.



Galván escribió *De Memoria*²⁵⁵, autobiografía en tres llamadas y siete cuadros, con un álbum fotográfico e índice onomástico. *De Memoria* es un recorrido por toda su vida privada, su formación, paso actoral por varias ciudades, incluida la nuestra, su papel en cine, radio, televisión y teatro. Como una autobiografía de un hombre de la escena local adquiere especial importancia para historiar el teatro de una localidad en un periodo determinado. Como una autobiografía, *De Memoria*, si bien no nos permite recuperar el pasado, si nos permite reinventarlo.

Las llamadas

La primera llamada es una voz donde el autor nos habla de su perspectiva sobre la vida y el arte dramático, sobre cómo piensa que los diarios hablarán de él cuando fallezca, la formación en actuación y teatro. Nos dice que nació dos veces, la primera el 14 de julio de 1935 en la Ciudad de México, en la calle Moctezuma 178, hijo de Esperanza Galván Sepúlveda, mexicana; y de Christos Jorge Papadimitriou, griego. La segunda, cito: “Viví conscientemente mi segundo nacimiento el 25 de junio de 1952 durante la representación de *Prohibido suicidarse en primavera*, de Alejandro Casona en el Auditorio del Hospital Central Militar”²⁵⁶.

²⁵⁵ Galván, Jorge. *De Memoria*. Aguascalientes: Casa Juan Pablos Centro Cultural S.A de C.V., Universidad Autónoma de Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes, Centro de Investigaciones y Estudios Multidisciplinarios de Aguascalientes (CIEMA), 2001, p. 16. En la fotografía observamos a Galván leyendo algún pasaje de su propio libro. La fotografía es cortesía del archivo particular de Jorge Galván.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 14.

Para él no sólo el alumbramiento físico cuando somos bienvenidos en este mundo es importante, sino ese segundo momento, en el que encuentras tu vocación, lo que quieres dar al mundo o a la Miguel Mateos “qué vas a hacer cuando seas grande”. O a la Jorge Galván, quien escuchó su primer llamado desde una butaca en el recinto del Hospital y a partir de allí seguiría una vida dentro de la escena desde diversas latitudes de la República Mexicana.

Galván en su autobiografía también se pregunta cómo será reseñada su muerte en los diarios cuando ésta acontezca. “Imposibilitado para referir la muerte que cerrará mi ciclo biológico final que deseo distante e indoloro, lamento no poder redactar mi escueta nota necrológica; que acaso podría sintetizarse así”²⁵⁷. La síntesis que nos ofrece es una de costumbre: nacimiento, padres, si se casó, descendencia, distinciones, trabajos más importantes. *Requiescat in pace*. Vale la pena decir que Galván falleció el 3 de diciembre de 2016 y las notas periodísticas para nada fueron escuetas como él las auguraba. Cobra especial importancia la reflexión sobre su papel en tanto que uno más de quienes componen el rompecabezas de actores mexicanos:

Mis experiencias son similares a las de cientos de actores y de actrices; a las decenas o cientos de miles de mexicanos que nos tocó nacer en el segundo tercio del siglo XX y que, indefectiblemente, haremos mutis en el XXI. [...] Se trata de un testimonio sujeto al paradigma de la verdad pirandelliana, que habrá de ser reinterpretado por los lectores. La intención es contribuir a fortalecer eso que llamamos memoria colectiva. Defendernos, como sociedad y como individuos, del sistemático ninguneo. Curándome de salud iré rescatando a mis

²⁵⁷ *Idem*.

contemporáneos, famosos o no, ungidos por la gloria o vituperados y escarnecidos; porque al recordarlos los mantengo vivos; aunque a muchos, y acaso a mí mismo, nos importe un comino.”²⁵⁸

Hay en sus palabras una especie de modestia “soy uno más, similar al actor prójimo”, pero a la vez la conciencia clara de la importancia de su trayectoria como para escribir sus memorias. Si tan solo las demás figuras tuvieran esa metacognición, de reconocerse importantes, de sopesar el papel que han jugado dentro de una historia específica, tendríamos a nuestro alcance más materiales como éste para seguir armando la Historia del teatro de la segunda mitad del siglo XX en Aguascalientes. Disculpen esto último, que no es otra cosa sino un clamor desiderativo de fuentes de este humilde investigador²⁵⁹.

La segunda llamada, como suele suceder en el teatro, es sobre el suspenso, sobre el sí y el no, sobre ese preámbulo del que sabemos, con toda certeza, que ya no aguarda sino un llamado más y ya está. Decidimos si ser o no ser. Su segunda llamada es pues más específica sobre sus inicios en el arte teatral y la actuación. Un inicio desde los títeres y con una madre que lo fue de vida y de vocación: “mi madre me enseñó a amar el teatro”, dice Galván. Y no es para menos puesto que su madre lo llevaba a ver obras del Teatro de Ulises:

Cuando ella murió volví a repasar su colección de programas teatrales. Recuerdos de noches semanalmente compartidas con el

²⁵⁸ *Ibid.*, p.p. 14–15.

²⁵⁹ Uno de los retos principales para emprender esta tesis, residió en que existían muy pocas fuentes documentales en general, en particular a partir de la segunda mitad del siglo XX; tuve que construir dichas fuentes sobre todo por medio de entrevistas etnográficas cualitativas y archivos particulares de los entrevistados.

Teatro de Ulises, animado por Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Julio Jiménez Rueda y Celestino Gorostiza. [...] Años después tuve la deleitosa oportunidad [...] de conocer y tratar a los maestros Novo y Gorostiza (parte vital de *Los Contemporáneos*, intelectuales renovadores y visionarios que aceleraron el desarrollo cultural del país)²⁶⁰.

Tuvo la oportunidad de conocer a los maestros principales del *Teatro de Ulises*, a los de *Los Contemporáneos*, ambos hitos del teatro mexicano, además Carlos Pellicer fue su maestro de literatura en secundaria²⁶¹.

Galván narra su postura ante el apuntador y sus aplausos para Gutiérrez de la Vega cuando lo desterró de la escena. Tres puestas en escena, dentro de las muchas en sus inicios, que apuntalaron su vocación.

Dos pilares sustentan la configuración de mi propia manera de concebir mi profesión: Stanislavski, cuyas propuestas sigo tratando de desentrañar (conocidas en México gracias a la traducción de *Mi vida en el arte*, por Dagoberto de Cervantes); escuela puesta en práctica a partir de los años cuarenta [del siglo XX] por Seki Sano [...]. Y Bertolt Brecht, quien nos capacita a distanciarnos y prever las consecuencias al escoger entre distintas acciones y comprender los mecanismos en que se basa nuestro comportamiento²⁶².

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 22.

²⁶¹ *Idem.*

²⁶² *Ibid.*, p. 16

Las diez lecciones de técnica de actuación teatral de Salvador Novo siguen vigentes como introducción ideal.²⁶³ Leyó a innumerables teóricos y directores como Aristóteles, Artaud, Azar, Barba, Boal, Brook, Buenaventura, Ceballos, Toby Cole, Craig, Nemírovich-Dánchenko, Fernando de Ita, Luis de Tavira, Darío Fo, Grotowsky Kantor, Mendoza, Meyerhold, Moreau, Novo, Yoshi Oida, Patrice Pavis, Erwin Piscator, Stanislavski, Brecht, Vajtangov, Wagner²⁶⁴. Sin embargo él mismo reconoce que, por ejemplo, de Stanislavski, continuó tratando de comprender de bien a bien su sistema muchos años después de su paso por la escuela²⁶⁵.

Prudencia Grifell fue su primera maestra de actuación. Dice al menciona Galván que:

“Esperaba su llegada los tres días a la semana que nos daba clase, para ayudarla a bajar del taxi. Dos horas después, apoyarla a bajar las escaleras y conseguirle un ruletero que la llevara, las más de las veces, al teatro o a su domicilio, si no tenía temporada. Sus llamados cinematográficos nos dejaban sin maestra. Entonces íbamos, huérfanos de mentora teatral, a husmear por otros salones en demanda de que Charles Rooner, Fernando Wagner, Ignacio Retes, Enrique Ruelas, Víctor Moya, Rafael Estrada o Antonio Monsel nos permitieran entrar a sus salones²⁶⁶”

Él pudo haber ingresado a las filas de la Escuela de Arte Teatral del INBA en 1946, con el Maestro Andrés Soler, quien fue el primer director. Sin embargo por

²⁶³ *Idem.*

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 19.

²⁶⁵ Jorge Galván, entrevista por Carlos Adrián Padilla Paredes, Café Catedral, Aguascalientes, 3 de diciembre de 2015.

²⁶⁶ Galván, Jorge, *Op. cit.*, p. 30.

consenso familiar decidió ingresar al Instituto de la ANDA. [...] Entre sus maestros tuvo a Ana Mérida, hija del pintor Carlos Mérida, quien le impartía gimnasia biomecánica (disciplina más tarde sustituía por expresión corporal y/o pantomima). Julio Prieto, pintor y escenógrafo, le impartía historia del teatro; su esposa, Gabriela Biamonte, voz, al igual que Ignacio Guerra. Pedro Ortega, boxeador y actor de diversas películas del cine mexicano, era el acondicionador físico en el gimnasio. El Mayor Antonio Haro impartía esgrima²⁶⁷.

Su debut vino en el Teatro Arlequín en la comedia de Ana Bonacci *La hora soñada*, en 1954, en el último año de su escolaridad teatral, en el papel del Alcalde Taylor, gracias a que Sergio de Bustamante lo recomendó. Compartió escenario con Nadia y Cynthia Haro Oliva, Rubén Rojo, Socorro Bonilla, entre otros. Hicieron 200 funciones para el aniversario del teatro; pero al cabo de siete años llegaron a las dos mil representaciones²⁶⁸.

Tomó clases con Charles Rooner de 1953 a 1954²⁶⁹. Él le infundió el ánimo de la dirección. Algunos de sus compañeros de la segunda generación del Instituto del ANDA (1952–1954) y compañeros fundadores (1951–1953), fueron Luz María Aguilar, Kitty de Hoyos, Norma Lazareno, Ana Bertha Lepe, Christina Lesser, Noé Murayama, Maricruz Olivier, Manuel Saldaña y Alejandro Yáñez, entre otros.²⁷⁰

Varios de estos artistas son reconocidos actores del cine de oro mexicano. Esto nos permite ver que en la Ciudad de México, el hecho de que los actores estudiaran actuación sí posibilitaba una salida laboral y más en esa época en que la explosión demográfica aun no sucedía, y había mayores oportunidades de salida para los actores, a diferencia de la actualidad, pues aunque en las escuelas de

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 32.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 33.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 34.

²⁷⁰ *Ibid.*, p.p. 38–39.

actución del interior de la república en los estados como las de Aguascalientes, bajo los programas de Licenciatura en Teatro o Licenciatura en Artes Escénicas- Actuación, los estudiantes se preparen bien, no hay mucha oferta real en el estado para que laboren; los tiempos cambian y ahora la mejor salida es la autogestión de proyectos propios.

Debutó como director de teatro gracias a Claudio Morett, con su ópera prima *Pedro Contreras, Mesías II*, en 1956, que marcó el debut también de Aurora clavel²⁷¹. Tiene una larguísima trayectoria teatral como actor y como director, incluso antes de iniciar su capítulo en Aguascalientes.

Los cuadros de su autobiografía, siete, están divididos precisamente como en el arte dramático: cambio de personajes pero dentro del mismo decorado: México.

El primer cuadro es con los personajes de la Ciudad de México: Andrés Soler, Manuel Saldaña, Claudio Morett, los propios del Centro Cultural del Bosque. Miguel Álvarez Acosta, delegado teatral del INBA, quien pensó en tener presencia en las entidades, razón por la cual es elegido Galván como delegado en la Zona Centro-Occidente. “Nos esperaba una deteriorada o inexistente infraestructura teatral en los estados. Teatros neoclásicos, en su mayoría convertidos en ruinosos cines o en arenas de box y lucha libre”²⁷². Celestino Gorostiza lo convenció de salir a la voz de ‘Les conviene salir uno o dos años’: “sin saberlo iniciaba la más larga etapa profesional de mi carrera. Parte del sueldo lo cubriría el INBA (¡20 horas! ¿Sólo medio tiempo para un misionero teatral? –se preguntaba exclamativamente Galván–) y la otra parte los gobiernos estatales”²⁷³.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 50.

²⁷² *Ibid.*, p 64.

²⁷³ *Idem.*

El segundo cuadro es sobre Querétaro, Campeche y Mérida. En este cuadro monta con sazones y desazones las primeras obras en Campeche, donde se casa y tiene su luna de miel y su primer hijo, Jorge Luis; se mueven a Querétaro donde nace su segunda hija, Martha; se reenamora del teatro mexicano a través del reconocimiento de dramaturgos y teatros olvidados y del repertorio de Bellas Artes, así como de cuatro dramaturgos queretanos y de Tequisquiapan.

El tercero es sobre las Carpas del INBA y el teatro popular. Este cuadro si bien tiene el mismo objetivo que el anterior, ya no es dentro los estados antes referidos, sino primero en el DF y después en temporadas itinerantes a lo largo y ancho de la República. Este programa en una primera instancia lo desarrollaron en 1963 José Solé y Lola Bravo por instrucción de Celestino Gorostiza; en segunda instancia, en 1964, por el mismo Galván. El objetivo era, a la Marcel Proust, ir en busca del público perdido, ese que dentro de la modernidad de los años 50 del siglo XX y las convulsiones pre 68 se había despegado de la convulsa del arte (o ni lo conocían, como el INBA lo definía) para hacerle frente a las carencias y las crisis, o a las necesidades primarias. El teatro que llevan a las comunidades marginadas es al clásico griego y al siglo de oro español. Nace su tercera hija, Greta bajo una crisis matrimonial por las largas jornadas y temporadas.

El cuarto cuadro sucede con los personajes de San Luis Potosí. Este cuadro cuenta alrededor de quince años que fueron los primeros tanto dentro de su matrimonio como de su carrera profesional en establecerse en un lugar. No es que el teatro popular no lo haya alimentado, pero era para alimentar a otros; así, Galván reconoce que esto le permitió desarrollarse como nunca, como actor, pareja y ser humano. Tiene contacto con culturas y con vanguardistas, desarrolla su hacer del teatro círculo que tanto le gustaba en esta época, nace Carlos Eduardo su cuarto y último hijo. Vale la pena resaltar que en el cuadro segundo nacen su primer y su

segunda hija, en el tercer cuadro nace su tercera hija y en el cuarto, el cuarto. Ya no por amor, sino por identidad, se reencuentra con la escritura dramática y con el drama mexicano. Dentro de todo esto, viento en popa, empezó a encontrar, sin embargo, hostilidades políticas y artísticas, por lo que pronto tendría que migrar a Aguascalientes.

Jorge Galván llegó a Aguascalientes el 27 de septiembre de 1969 con media plaza del INBA, a hacerse cargo del teatro de la Casa de la Cultura, invitado por Sergio Galindo, jefe del Departamento de Coordinación del INBA. Él y Ladislao Juárez fueron fundamentales en el proyecto de Víctor Sandoval. Galván conoció el teatro de Elías Rivera, y antes que tomara la estafeta del teatro de Leal y Romero, quien se retiró por edad, Manuel Saldaña Seledón ocupó el cargo brevemente²⁷⁴.

La concepción de Víctor Sandoval desde el modelo francés de Malraux se oponía a las tendencias profesionalizantes de las artes en los estados porque era imposible ya que no había personal, sólo un delegado del INBA²⁷⁵. Dice Galván sobre la enseñanza del teatro a su llegada:

[...] [yo] era el único maestro y para estudiar actuación hay que estudiar historia del teatro, composición dramática, escenografía, dirección, actuación, análisis de texto. Ese era un problema que yo no sabía cómo resolver, y al trabajar aquí con el maestro Sandoval, pude resolver. [...] Cuando ingresaban personas a estudiar teatro, yo no empezaba a darles teoría, ni les hablaba de los griegos, para no ahuyentarlos, sino que les decía que iban a participar en un taller libre en el que se iba a montar Romeo y Julieta, y ya

²⁷⁴ Camacho Sandoval, *Op. cit.*, p. 147.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 148.

estábamos rozando la historia del teatro... Íbamos viendo las cosas sobre la marcha [...]²⁷⁶

Platicando con el director Sandoval, llegaron a la conclusión de que en lugar de dar clases sobre el teatro, se realizarían talleres con tendencia a los montajes de obras y que en la preparación de las mismas fueran aprendiendo lo respectivo²⁷⁷.

A pesar de que Jorge Galván tenía conocimientos sobre Stanislavski y Meyerhold, quizá como ningún otro en la época en Aguascalientes, recordemos que él mismo asumió que pasados los años aún seguía “desentrañando” el sistema; y dadas las circunstancias, su manera de enseñar a los actores, era “hacerlos” en el escenario. Esto supone una novedad, ya que los amateurs no tenían un aprendizaje sobre técnicas de actuación a través de una formación en una escuela de actuación, como sí la tuvo Jorge Galván, y aprendían sobre la marcha de acuerdo al maestro que los dirigía de acuerdo a su experiencia empírica. Mientras que Leal y Romero se ceñía a las *10 Lecciones de Novo* para enseñar a actuar a sus alumnos de teatro y a los integrantes de su compañía, los conocimientos de Galván, para la escena, ya estaban fundados en diversas teorías y técnicas aprendidas expresamente para el actor.

Esto constituye una continuidad ya que ni los amateurs, Leal y Romero, ni Galván, contemplaban un momento previo de clases, escuela o taller dirigido a la preparación formal del actor, sino que les iban dotando de las herramientas necesarias sobre la marcha del ensayo de la puesta en escena en turno.

El teatro de Leal y Romero, a pesar de gestarse dentro de la ABA y el IABA, no seguía un orden institucional para elegir sus puestas en escena, sino que

²⁷⁶ Galván, Jorge, entrevista por Salvador Camacho Sandoval, en Aguascalientes, Aguascalientes, el 21 de diciembre de 2000, en Camacho Sandoval, Salvador, *Op. cit.*, p. 148.

²⁷⁷ Camacho Sandoval, Salvador, *Op. cit.*, p. 148.

obedecía a sus propios gustos, pluma, interés y concepción ideológica del teatro de corte conservador; mientras que el sentido clásico y universal del teatro de Jorge Galván vienen ya con la instrucción renovadora, revolucionaria, de la Institución Cultural.

A todas luces, esta estrategia favoreció a su vez la generación de actores y de una agrupación sin precedentes en el teatro institucional en Aguascalientes, de lo que a continuación leeremos.

Los Teatristas de Aguascalientes

El cuadro quinto de la autobiografía del maestro discurre sobre Aguascalientes y sus teatristas. Casi todo lo que nos cuenta Galván está acompañado por alguna crítica, reseña, nota periodística sobre la obra, la función en turno o el acontecimiento del que esté hablando. “Nos mudamos el 11 de septiembre de 1969”²⁷⁸.



El grupo Los Teatristas de Aguascalientes²⁷⁹ fue fundado por Jorge Galván, y aparecieron el 25 de noviembre de 1969²⁸⁰, cuando llegó a Aguascalientes; en un principio se llamó compañía Teatristas de Bellas Artes, pero luego cambió a Teatristas de Aguascalientes para darle sentido de pertenencia. Galván tomó actores que ya estaban en

la Casa de la Cultura, herederos del grupo de Leal y Romero como Jesús Velasco, Arturo Pedroza, María Elena Cervantes y Linda Cabrera, para que además de

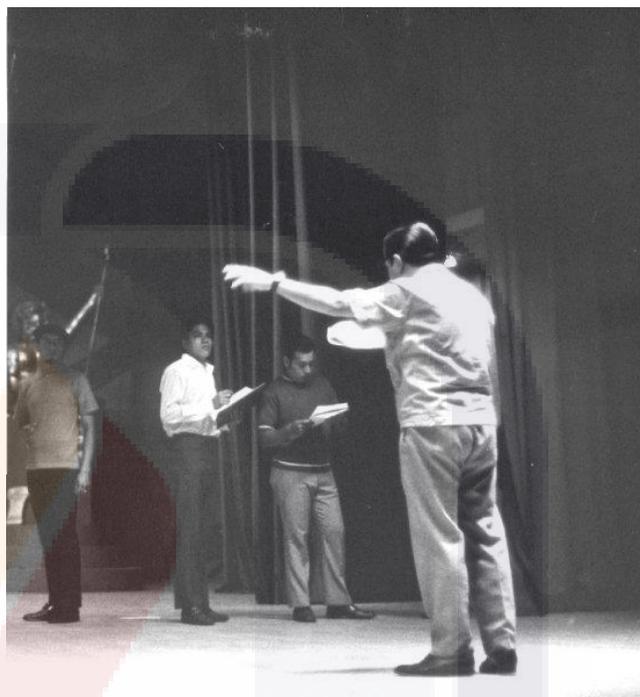
²⁷⁸ La fecha de arribo del maestro Galván a Aguascalientes es distinta a la dada por Camacho Sandoval, quien refiriere el 27 de septiembre del mismo año, como leemos arriba.

²⁷⁹ A la izquierda vemos el logotipo de Los Teatristas de Aguascalientes. La imagen es cortesía del archivo particular de Jorge Galván.

²⁸⁰ Galván, Jorge, *Op. cit.*, p 159

montar obras con la compañía de *Los Teatristas*, también ellos, sus alumnos más aventajados, fungieran como maestros para gestar a los próximos actores, y así, bajo el visto bueno de Víctor Sandoval, creó también talleres para niños y adolescentes²⁸¹.

El objetivo del grupo fue dotar de identidad institucional al teatro aguascalentense, el cual estuvo subvencionado con recursos provenientes del INBA. Los Teatristas de Aguascalientes tuvieron todo el apoyo de Víctor Sandoval y del Estado y la Institución de Cultura. De acuerdo con Galván, el primer espectáculo de Los Teatristas fue uno a partir de



una poesía coral llamado "Para que tú me oigas", de Pablo Neruda²⁸². En la fotografía de la derecha, arriba, vemos a Galván, de espaldas, en uno de los ensayos del montaje de dicha poesía nerudiana²⁸³.

El maestro Galván se reconoce maduro tanto en la actividad teatral como en su vida a su llegada a la entidad: "maduré en fraguas aguascalentenses", dice, "fueron 20 años de actividad teatral extendida por todo el estado y para todos los

²⁸¹ Camacho Sandoval, Salvador, *Op. cit.*, p. 148.

²⁸² Jorge Galván, entrevista por Carlos Adrián Padilla Paredes, Café Catedral, Aguascalientes, 3 de diciembre de 2015.

²⁸³ Jorge Galván, entrevista por Carlos Adrián Padilla Paredes, Café Catedral, Aguascalientes, 3 de diciembre de 2015. Fotografía cortesía del archivo particular de Jorge Galván.

públicos; recorrimos buena parte del país y llegamos a ciudades fronterizas de USA. Nuestra primera presentación en el DF fue en el Teatro Jiménez Rueda.”²⁸⁴



La primera obra que presentaron Los Teatristas en el Teatro Morelos, fue *Los Cuervos están de Luto*, de Hugo Argüelles, en 1970. En la fotografía²⁸⁵ vemos a Jesús Velasco a la izquierda, y abrazados a la derecha, Arturo Pedroza y María Elena Cervantes.

Hay noticia de los primeros actores de la escuela de Galván, como se lee en la crítica de Ruiz Ramón para el periódico *Excelsior*, el 5 de noviembre de 1972 por su obra *Las sillas*, de Eugène Ionesco: “La noche del martes confirmamos lo que ya esperábamos desde hace algunos meses: Jorge Galván, el dinámico director teatral ha llegado a modelar a un par de actores: María Elena Cervantes y Arturo Pedroza, con un porvenir en las tablas que ya sólo de ellos depende”²⁸⁶.

Estos son solo dos de un sinfín de actores que pasaron por sus filas, se formaron en su escuela dentro de la Casa de la Cultura, fuera de ella, luego crearon otros grupos y tuvieron diferentes tipos de desarrollos en la escena local y nacional.

Como actividades sobresalientes, participaron en el I Festival Cervantino en 1972 con la obra *El Cerco de Numancia*, de Cervantes, la cual reconoce como uno de

²⁸⁴ Galván, Jorge, *Op. cit.*, p 162.

²⁸⁵ Cortesía del archivo particular de Jorge Galván.

²⁸⁶ Galván, Jorge, *Op. cit.*, p. 163.

sus trabajos mejor logrados, y con el que obtuvieron el segundo lugar. Ellos inauguraron el concurso y estrenaron el moderno equipo de iluminación del *Teatro Juárez* de la capital guanajuatense²⁸⁷. A propósito nos dice el maestro Velasco:

nosotros teníamos el apoyo del gobierno, porque nuestras producciones eran algo así como las del teatro oficial. Empezaron los festivales y cosas por el estilo hasta cuando llega Jorge Galván. Entonces nosotros ya volteábamos al teatro universal, pero con él llegan los clásicos, llega Shakespeare, Ibsen, O'Neill. Galván casi nunca dio clase, su método era hacer a los actores en el escenario. Que fueran adquiriendo el compromiso y los conocimientos²⁸⁸.

De acuerdo al testimonio de Galván, en 1981 tuvieron como director huésped a Héctor Azar. Pusieron en escena dos obras de él, *Inmaculada*²⁸⁹ y *Job*, esta última en conjunto con MacLeish.



²⁸⁷ Jesús Velasco, entrevista por Carlos Adrián Padilla Paredes, cafetería *Klein* de La Casa de la Cultura "Víctor Sandoval", 9 de abril de 2018.

²⁸⁸ *Idem.*

²⁸⁹ Con la que participaron en la Tercera Muestra Nacional de Teatro en Provincia, del 14 de febrero al 7 de marzo de 1980. Sandoval Camacho, Salvador, *Op. cit.*, p. 148.

En la fotografía²⁹⁰ de arriba, vemos, de izquierda a derecha, a Víctor Sandoval, Teresita (¿?), María Elena Cervantes, Héctor Azar, su esposa María Antonieta Manzur, Jorge Galván, Linda Cabrera y Alejandro Bichir.

La última puesta que realizaron dentro del Instituto Cultural de Aguascalientes, fue en 1984 en el Teatro Espacio 197, se llamó *DFBis*, y fue a partir de obras cortas de Emilio Carballido. Abajo vemos una fotografía²⁹¹ al igual que el cartel²⁹² de dicha obra.



Sus obras comenzaron a tener excelentes críticas, como la de Manuel Galich por la puesta de la obra *Inmaculada*, en el teatro Esperanza Iris, pero que se extiende a su quehacer teatral:

²⁹⁰ Jorge Galván, entrevista por Carlos Adrián Padilla Paredes, Café Catedral, Aguascalientes, 3 de diciembre de 2015. Fotografía cortesía del archivo particular de Jorge Galván.

²⁹¹ Cortesía del archivo particular de Jorge Galván.

²⁹² *Idem*.

El movimiento teatral al cual nos referimos se llama a sí mismo, modesta y llanamente, Teatristas de Aguascalientes. El movimiento se inició el 25 de noviembre de 1969 y, desde entonces, se ha mantenido con un sostenido y admirable esfuerzo. [...] Tratándose de un movimiento teatral que logra mantener su cohesión, hacerse de un repertorio altamente calificado, actuar ininterrumpidamente durante ocho años, proyectarse a nivel regional y más allá por varios estados de México y el DF, y participar finalmente en planes de extensión social y pedagogía teatral, adjetivo que cobra toda legitimidad. El amplio repertorio de los Teatristas de Aguascalientes comprende los clásicos más eminentes (Aristófanes, Sófocles, Shakespeare, Molière, Calderón de la Barca, Lope, Cervantes); modernos y contemporáneos definidores de épocas (Merimeé, Ibsen, Miller, Betti, Ionesco, Becket); latinoamericanos (De Obaldía, Alegría) y por supuesto Mexicanos (Azuela, Azar, Carballido, Colín). [...] No se han limitado al Teatro Morelos [...] sino que su labor ha ido a lo que hemos llamado “planes de extensión social y pedagogía teatral”: el Teatro de Aldea y el Teatro para Niños. [...] Ellos llaman Teatro de Aldea a las brigadas teatrales, con las cuales han participado en el desarrollo del teatro rural mexicano bajo el impulso de un organismo llamado Conasupo. [...] Hace tres años las brigadas ya habían actuado en ejidos de Aguascalientes, Durango, Zacatecas, Jalisco, Michoacán, San Luis Potosí, Coahuila y otros estados. Una ojeada al mapa [...] revelará que han abarcado una extensa región del centro-norte del territorio mexicano²⁹³.

²⁹³ Jorge Galván, *Op. cit.*, p.p. 165–166.

Cuando se habla de las brigadas Conasupo del teatro de Aldea, estamos hablando del Teatro Conasupo de Orientación Campesina, conocido como Teatro Campesino, programa fundado por Eraclio Zepeda que tuvo como objetivo promover la creación de grupos y actividades teatrales en las comunidades, aldeas y por extensión en las zonas campesinas de las demarcaciones rurales mexicanas. A Jorge Galván lo invitó Zepeda, quien además, desde el Teatro Campesino, produjo la radionovela San Martín de la Piedra y fundó el periódico mural *El Correo Campesino*. En ese periodo militó en el Partido Comunista Mexicano, de 1969 a 1981, en el cual fue miembro del comité central y de la comisión política y corresponsal en Moscú de la publicación *La Voz de México*²⁹⁴.

De éste programa de Teatro Campesino existe una publicación²⁹⁵ de la Dirección General de Culturas Populares del Instituto Cultural de Aguascalientes. En la introducción leemos:

Durante varios años y en distintas comunidades de la República, hemos buscado campesinos para proponerles que hicieran su propio teatro. [...] el teatro es un instrumento que puede manejar la comunidad. Si hoy nos hemos atrevido a dar forma a este cuaderno de teatro en comunidad, [ha sido por las] muchas y repetidas solicitudes por parte de los compañeros que han trabajado con nosotros, así como de los que mañana se quedarán con la tarea de seguir lo que apenas hemos empezado [...], la

²⁹⁴ Esto se puede leer en "Eraclio Zepeda leyó su discurso de ingreso como académico correspondiente el pasado 23 de agosto", en el sitio oficial de la Academia Mexicana de la Lengua <http://www.academia.org.mx/noticias/item/eraclio-zepeda-leyo-su-discurso-de-ingreso-como-academico-correspondiente-el-pasado-23-de-agosto>, consultado el 22 de febrero de 2019.

²⁹⁵ Meyer, P. Germán (coord.), *Teatro Campesino*, Editado por la Dirección General de Culturas Populares del Instituto Cultural de Aguascalientes, Aguascalientes, 1985. p. 7. Está compuesto por el trabajo de Francisco Acosta, Régulo López, Demetrio Hernández y Maximina Zárate.

sencilla preocupación de que todo esto no se pierda en otros rumbos culturales, [...] y de sintetizar y evaluar el camino recorrido nos hicieron redactar estas páginas. Hacer un cuaderno de esta índole no es tarea fácil. Sabemos que en la creación artística no hay recetas. [...] siempre una obra nueva necesitará de sus propias soluciones, cada proceso será distinto y cada grupo diferente. [...] Inútil aclarar cuánto debe este Cuaderno a todos los compañeros que formaron los equipos de “Teatro Conasupo de Orientación Campesina” (1971–1976) y “Arte Escénico Popular” (1977–1982).

La publicación de Teatro Campesino del ICA es una síntesis de las mecánicas que siguieron durante varios años los equipos del teatro campesino. Se trata de un vestigio sin precedentes en Aguascalientes puesto que consiste en una especie de cuaderno pedagógico guía para que los campesinos fueren capaces de gestar sus propias producciones dramáticas. La publicación está compuesta por cinco apartados: I. “El teatro campesino”. Aquí podemos leer qué es, con quién se trabaja y para quién está dirigido, cuál es su función, cómo se realiza y cómo empezar a generarlo. II “La obra”. Versa sobre la improvisación, su definición, cómo improvisar temas, qué elementos se requieren y cuál es una vía para el análisis de la obra. III. “El actor”. Esta tercera parte contiene elementos básicos para la preparación del actor, tales como el calentamiento; elementos alrededor de la sensibilización, como la respiración, relajación y concentración; el trabajo de los sentidos y ambientes, la voz, la expresión corporal y el manejo de objetos; y el lenguaje dramático del actor, donde se abunda sobre el espacio escénico, las relaciones dramáticas, las tareas escénicas y los quehaceres escénicos. IV. “El espectáculo”. En él, leemos sobre la escenografía, utilería, vestuario, música y

danza, máscaras y muñecos y el uso de la iluminación. Por último el V. “De principio a fin”, consiste en la descripción sobre cómo desarrollar las sesiones de trabajo, los ensayos, las funciones y la evaluación del trabajo realizado globalmente al final de las puestas en escena.

Si bien no se especifica a partir de qué teorías escénicas o metodologías se fundamentaron quienes participaron en la preparación, esta publicación es un parteaguas, puesto que se trata de una de las primeras relacionadas con la pedagogía del teatro en Aguascalientes.

Es importante remarcar que no existía un material de esta naturaleza para los estudiantes de los talleres libres del ICA, pero sí este cuaderno pedagógico dirigido para que los campesinos gesten su teatro. Un teatro “que quiere divertir con calidad artística y humana, lo que siempre entenderemos como nuestra adhesión a las luchas de los pueblos por nuevas condiciones económicas, sociales y culturales”²⁹⁶. Su existencia se entiende puesto que las condiciones del proyecto de teatro en la Casa de la Cultura tenían un solo maestro, mientras que las brigadas echaban mano de diversos personajes repartidos por distintas latitudes.

Es sumamente trascendental observar esta última anotación, a través de la cual conocemos que el teatro campesino estaba propugnando por que el teatro fuera una vía a través de la cual los campesinos abordaran temáticas relacionadas con sus realidades en torno a lo económico, social y cultural.

La brigada El Temporal del Teatro CONASUPO de Orientación Campesina tiene trabajando nueve meses (enero 1974) y Paredes es el ejido número 78 que visita. La brigada formada por seis actores y un director, Jorge Galván, trabaja únicamente los fines de

²⁹⁶ *Idem.*

semana. Su misión es recorrer los ejidos de Aguascalientes, y Zacatecas aunque ocasionalmente han dado funciones en ejidos de Jalisco y San Luis Potosí²⁹⁷.



En la fotografía²⁹⁸ de la izquierda, vemos a Fernando López, de espaldas, al público en una escena de una obra de Teatro Campesino llevada en el patio de una antigua casa.

En esta otra fotografía²⁹⁹ aparecen, de izquierda a derecha, Salvador Samaniego, Arturo Pedroza y Rubén Salas, quienes se encontraban delimitando el espacio para una representación en la calle de alguna comunidad campesina del bajo mexicano, bajo la dirección de Galván.



Su trabajo en el Teatro Campesino, consistió en acudir a rancherías y comunidades que estuvieron descubiertos por las instituciones de cultura, por lo que se reconoce a sí mismo como un doble misionero, el de la renovación teatral en

²⁹⁷ Galich, Manuel, "Teatristas de Aguascalientes", en *Tierra Adentro*, No. 13, Consejo Regional de Bellas Artes, enero-marzo de 1978, p. 12, en Camacho Sandoval, Salvador, *Bugambilias. 100 años de arte y cultura en Aguascalientes 1900-2000*, Universidad Autónoma de Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes, Consejo de Ciencia y Tecnología del Estado de Aguascalientes, Aguascalientes, 2010, p. 150.

²⁹⁸ En la entrevista que realicé al maestro Galván, éste no pudo recordar el sitio ni el nombre de la obra, solo que se trataba de una farsa a partir de una obra del Siglo de oro español. Fotografía cortesía del archivo particular de Jorge Galván.

²⁹⁹ Archivo particular de Jorge Galván.

la capital de la entidad, pero también el que acude a las comunidades para que conocieran el teatro por medio de las obras que llevaban, y adquirieran herramientas para sus propios dramas.

Víctor Sandoval fue nombrado Director de Promoción Nacional del INBA porque la Casa de la Cultura llegó a ser un modelo a seguir en el ámbito nacional. Dirigía ambas empresas, hasta que a principios de 1980 delegó tareas en su administradora Leonor Villalobos. Muy pronto buscaron quién dirigiera la institución, y el gobernador Rodolfo Landeros designó a Ladislao Juárez como director y a Galván como subdirector. Sin embargo, ya que no trabajaban armoniosamente, el gobernador cambió al director y nombró al doctor Alfonso Pérez Romo –quien había sido miembro fundador y rector de la Universidad Autónoma de Aguascalientes– a fin de que atendiera el proyecto de creación del Instituto Cultural de Aguascalientes. El nuevo director no apoyaba a Los Teatristas, así que Galván decidió renunciar al instituto en ciernes. En 1986, Pérez Romo salió cuando Rodolfo Landeros terminó su periodo en la gubernatura³⁰⁰.

La agrupación continuó de manera independiente con montajes esporádicos con pausas de varios años, y con una menor inversión en producción. Jorge Galván sostuvo que pasaron de los treinta años de trayectoria, puesto que tuvieron producciones hacia los primeros años de la década del 2000³⁰¹.

El repertorio completo de las obras representadas por Galván con Los Teatristas de Aguascalientes es amplio y diverso, y se puede consultar en el anexo³⁰² correspondiente al final de esta tesis.

³⁰⁰ Jorge Galván, entrevista por Salvador Camacho Sandoval, Aguascalientes, Aguascalientes, 21 de diciembre de 2000, en Camacho Sandoval, Salvador, *Op. cit.*, p. p. 153–157.

³⁰¹ Jorge Galván, entrevista por Carlos Adrián Padilla Paredes, Café Catedral, Aguascalientes, 3 de diciembre de 2015.

³⁰² Anexo C. “Repertorio de Jorge Galván”, disponible al final de esta tesis.

Conclusiones

El papel de Jorge Galván es uno sin precedentes en el teatro aguascalentense. Él se reconoce como un “misionero cultural” y no es para menos. Se formó en la Escuela de la ANDA y vino a Aguascalientes luego de tener una formación, contacto y práctica profesional con grandes representantes del teatro a nivel nacional como los del Teatro de Ulises, Orientación y Los Contemporáneos en la Ciudad de México.

Luego de una serie de importantes papeles como gestor y maestro de teatro en diversas latitudes de estados de la república, inicia su labor en Aguascalientes. A partir de 1969 él establece un cambio en la tradición del teatro aguascalentense que provenía de un teatro amateur poco cimentado en la teoría dramática y la metodología escénica. Si bien Antonio Leal y Romero se sujetaba a las *diez lecciones* de Salvador Novo, los especialistas de la época consideraban ese material como el más básico y elemental para la iniciación del actor mexicano. Galván ya contaba con una carga de conocimiento de diversos autores, sobre todo de Stanislavski y Meyerhold introducidos en México en 1939 por Seki Sano, alumno directo de Vsevolod Meyerhold. Se esperaba entonces que la enseñanza del teatro entonces marcaría ahora un cambio radical puesto que su panorama teórico, metodológico contempla un abanico de posibilidades más amplio, quizá no estructurado bajo un riguroso sistema de trabajo de academia, pero sí con conocimientos más profundos por parte del maestro y a su gusto. Y sin embargo de acuerdo a lo que refiere Velasco, se siguió con formarse sobre la marcha. Esto no significa que se hayan formado exactamente de la misma manera que los anteriores, puesto que el Galván ya no era un empírico del teatro, ya no era un amateur, sino que provenía de una formación y una práctica profesional notable tanto en la capital de la República

como en diversas entidades del país; si bien no estaba formado como profesor, sí había contado con la instrucción de importantes y destacados profesores del teatro, el cine y la actuación de la Ciudad de México. Aunque la formación de sus actores fuera sobre la marcha también, la gran diferencia es que su práctica entonces, estaba fundamentada teórica y metodológicamente: el actor que se formaba con él también se formaba en las tablas, pero en unas tablas ya no desprovistas de conocimiento teórico de la escena, sino con el trasfondo de la formación en una escuela formal.

Por otro lado, hasta este momento de nuestra historia, ya contamos en este momento con dos “apóstoles” del teatro: el primero, Elías Rivera, nominado así por Zenaido Muñoz, por su trabajo con el grupo de teatro del grupo Cultura Racional, pero sobre todo por su labor con el Conjunto Hamlet en particular por las obras teatrales llevadas a las comunidades más alejadas donde la gente difícilmente conocía el teatro; el segundo, Jorge Galván, quien desde una renovación tanto temática como por su práctica formal del teatro, tuvo la encomienda en varios estados hasta que se estacionó en Aguascalientes donde se convirtió años más tarde, en uno de los grandes referentes de la renovación teatral institucional, dentro de la entidad, pero también en las comunidades mediante el teatro campesino. Existe una peculiaridad en cuanto a la revolución que él significó desde el teatro institucional, pues acudió al teatro universal y clásico, fue a los isabelinos, al Siglo de Oro español, a los griegos clásicos, a los del teatro realista norteamericano, a la dramaturgia mexicana contemporánea. Leal y Romero estaba en la línea que Velasco llama “teatro franquista”³⁰³, es decir un teatro coincidente con los valores conservadores y de “las buenas costumbres”. Esto se puede

³⁰³ Jesús Velasco, entrevista por Carlos Adrián Padilla Paredes, cafetería *Klein* de La Casa de la Cultura “Víctor Sandoval”, 9 de abril de 2018.

corroborar al observar el repertorio de su dramaturgia, el cual es mayormente didáctico y obedece a los valores tradicionales de la provincia mexicana y el catolicismo³⁰⁴, así como el de las obras puestas en escena por él. Antes de la década de 1960 es prácticamente este tipo de teatro el que el maestro Leal elige. En contraparte, la visión de Galván es la temática universal y diversa, que va desde el incesto en *Edipo*, hasta el nazismo y el fascismo en *Asesinato en la Catedral*. El espacio para la representación también es diverso y va desde los teatros oficiales como el Morelos, hasta el segundo patio de la Casa de la Cultura y el desaparecido Teatro-Espacio 197, entre otros.

Crea un grupo que es un hito en la historia del teatro local: Los Teatristas de Aguascalientes, con una trayectoria institucional reconocible de 1969 a 1985 a nivel local, nacional e internacional, uno de los primeros grupos locales de ese carácter en lograr esta visibilidad. Fue el grupo *oficial* que contó con todo el apoyo del estado para su producción en tanto que Víctor Sandoval estuvo al frente. De este grupo surgen figuras importantes como Arturo Pedroza, María Elena Cervantes y, en particular, Jesús Velasco, a quien veremos a continuación dentro del grupo del Instituto Cultural de Aguascalientes.

³⁰⁴ Cfr. Carlos Adrián Padilla Paredes, "Los valores tradicionales en tres obras dramáticas de Aguascalientes de la primera mitad del siglo XX: *Con las alas rotas* (1925), *¡Ya viene Gorgonio Esparza!* (1941) y *Un alfiler en los ojos* (1950)", Tesis para optar por el grado de maestro en arte. Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2015.

2.2. Jesús Velasco y La Columna de Aguascalientes. El teatro cómico y fársico comercial (1985–actualidad)

De mediados de los años ochenta a finales del siglo XX

Con el objetivo de contextualizar la época, me permitiré tomar a continuación algunos aspectos del Capítulo 6 “Vientos modernizadores, 1985-1998”, de *Bugambilias*, de Salvador Camacho³⁰⁵.

A mediados de la década de 1980 Aguascalientes tuvo avances en el desarrollo industrial. En cultura no hubo avances significativos, por la disputa por la dirección de la Casa de la Cultura. A la salida de Víctor Sandoval como director, el personal de la institución trabajó lo estrictamente necesario, por lo que la escasez de recursos y los problemas internos provocaron la salida de algunos maestros, alumnos y trabajadores. Con Alfonso Pérez Romo en la dirección se logró estabilizar un poco su funcionamiento gracias al respaldo del gobierno del estado. Según el maestro Ladislao Juárez el periodo 1962 a 1980, el de la Casa de la Cultura, fue el del florecimiento dada la proyección nacional, a pesar de que algunos grupos conservadores veían en este proyecto una amenaza comunista.

El Instituto Cultural de Aguascalientes se creó en 1985 pero en la década de los años noventa, mejoró mediante el rescate de la promoción de las artes y la cultura en el estado que tuvieron origen tres décadas atrás. De igual forma influyó que en 1982, en la Ciudad de México, se había reunido la Comisión Mundial sobre

³⁰⁵ He tomado diversos aspectos contextuales presentes en el, de Camacho Sandoval, Salvador, *Bugambilias. 100 años de arte y cultura en Aguascalientes 1900–2000*, Universidad Autónoma de Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes, Consejo de Ciencia y Tecnología del Estado de Aguascalientes, Aguascalientes, 2010, p. p. 160–193.

Políticas Culturales³⁰⁶, integrada por 114 países miembros de la UNESCO, para impulsar una visión renovada del quehacer cultural en el mundo. Se abre una veta para realizar trabajos futuros, como un estudio profundo y crítico sobre el papel de las políticas culturales en el teatro aguascalentense, el institucional, el independiente y el pionero profesionalizante del Técnico Superior en Actuación de Los Arquitos (de 1985 a finales del siglo XX).

El gobernador Landeros Gallegos solicitó al doctor Pérez Romo elaborar un proyecto para convertir la Casa de la Cultura en instituto Cultural de Aguascalientes, e invitó a Eduardo Martín Jáuregui, Santiago Cortés, Felipe Martínez Rizo, Desiderio Macías Silva y Alejandro Lozano, quien fungió como administrador del nuevo instituto³⁰⁷. Empero, según Víctor Sandoval, la iniciativa surgió inicialmente desde el Instituto Nacional de Bellas Artes, en la Ciudad de México³⁰⁸. El ICA se creó de acuerdo a un decreto publicado en el Periódico Oficial del estado, el 3 de marzo de 1985. Víctor Sandoval no formó parte del equipo de trabajo pero sí fueron tomadas en cuenta sus sugerencias para el paso entre Casa de la Cultura–ICA. Sostiene Pérez Romo que tuvieron autonomía para eventos menores, pero los eventos principales dependían de México y el presupuesto inicial por parte del gobierno del estado era poco. Hubo pugnas por la dirección del nuevo ICA, entre Jorge Galván, Pérez Romo y Ladislao Juárez. Éste último refirió que en este periodo se vivió una “crisis cultural del estado” puesto que había pocos eventos y apatía de la sociedad hacia ellos. Dice Pérez Romo que al

³⁰⁶ UNESCO. “Declaración de México sobre las Políticas Culturales”, en *Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales. Informe Final*, UNESCO, 26 de julio – 6 de agosto de 1982. México, D. F., p. p. 43–48, disponible en la Biblioteca Digital de la UNESCO https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000052505_spa, consultado el 24 de enero de 2019.

³⁰⁷ Alejandro Lozano, entrevista por Salvador Camacho Sandoval, 12 de julio de 2001, en Camacho Sandoval, *Op. cit.*, p. 162.

³⁰⁸ Medrano de Luna, Gabriel, *Oferta y consumo cultural en Aguascalientes*, p. 51, en Camacho Sandoval, *Idem*.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

final de la administración de José López Portillo todo se quedó en veremos y que no se pudieron homologar los salarios y no había proyectos. Estaban frente a problemas financieros, organizativos y administrativos. La demanda de talleres mantuvo a flote al ICA, pero con lamentables limitaciones.

En 1982 se creó el Premio Salvador Gallardo Dávalos; en 1983 se inauguraron las Casas de la Cultura de Jesús María, Pabellón de Arteaga y San Francisco de los Romo; el primero de octubre de 1984 se inauguró la Biblioteca Central del Estado “Jaime Torres Bodet”, y se creó el Archivo Histórico del Estado “Alejandro Topete del Valle”.

Al iniciar el gobierno del ingeniero Miguel Ángel Barberena Vega (1986–1992), se nombró director del ICA al arquitecto Mario García Navarro y se elaboró el Plan Aguascalientes 1986–1992, con los objetivos de incrementar bibliotecas en las comunidades, estimular el hábito de la lectura y fortalecer la promoción y la difusión de la cultura: el gobierno buscaba estimular la creación cultural popular³⁰⁹. Se creó el Centro de las Artesanías y Convivencia Juvenil, que el 3 de octubre de 1988 pasó a ser la Escuela de Danza y el Teatro del Parque “Víctor Sandoval”; y el Centro de Difusión y Promoción de las estaciones culturales de radio y televisión. Con la constitución de Radio y Televisión de Aguascalientes (RyTA) en 1987, el gobierno eliminó el Canal 10 de televisión y el carácter cultural de radio XENM, el cual fue tomado por la radiodifusora de la Universidad Autónoma de Aguascalientes XEUAA, bajo la dirección de José Dávila.

El 4 de febrero de 1988 el acervo bibliográfico del escritor agascalentense Antonio Acevedo Escobedo fue incorporado a la biblioteca Enrique Fernández Ledesma. Ante los recortes presupuestales que amenazaban con los cierres de las

³⁰⁹ Gobierno del Estado de Aguascalientes, *Plan Aguascalientes 1986–1992*, GEA, Aguascalientes, México, 1986, p.p. 229–230, en Camacho Sandoval, Salvador, *Op. cit.*, p. 164.

casas de cultura en los municipios, nace la primera casa de cultura independiente del ICA. Sus impulsores fueron el presidente municipal de Tepezalá, Pedro Posada y el comisario ejidal de San Antonio, en la misma población, al igual que su directora, Josefa Navarro, quien la incorporó a la Red de Casas de Cultura del ICA. Se creó la Comisión Editorial de Aguascalientes para publicar y difundir obras significativas entre los aguascalentenses. En 1987, en convenio con el Instituto Nacional de Antropología e Historia, se creó el Centro INAH en la entidad; en 1988 se creó el Museo Regional de Historia.

El suplemento *El unicornio*, publicación semanal de *El Sol del Centro*, que apareció el 20 de noviembre de 1983 y desapareció en 1989 al llegar al número 330, tomó especial importancia sobre temas locales y nacionales; estuvo coordinado por Salvador Camacho, Jesús Gómez Serrano y Enrique Rodríguez Varela. El gobernador designó a Jesús Gómez Serrano, quien fungía como director del Archivo Histórico del Estado, como director del ICA en el periodo 1990 a 1992; mientras que Enrique Rodríguez Varela ocupó el cargo de 1992 a 1998.

Víctor Sandoval estaba como director del INBA y mantenía vínculos con el ICA, por lo que en sinergia, para combatir las carencias financieras y administrativas, se creó el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes, se inició un proceso de reestructuración y redefinición de estrategias de promoción de la cultura, se elaboró un programa de gastos y un proyecto para vitalizar las casas de cultura de los municipios. Se mejoró la infraestructura de escuelas y centros del ICA. En febrero de 1990 el gobernador anunció la construcción del Teatro de la Ciudad, el cual fue diseñado por el arquitecto Abraham Zabludovsky. Allí, en 1992, se realizó la XII Muestra Nacional de Teatro, gracias al apoyo del gobernador. Se mejoró el programa cultural de la Feria Nacional de San Marcos de 1990. En ese mismo año se creó la subdirección editorial y se publicaron las revistas

Espacios y Talleres, ambas coordinadas por Víctor González Esparza. Se incrementaron los montos del Premio Nacional de Poesía y el Premio Nacional de Arte Joven.

En el segundo trienio del gobierno de Barberena Vega el ICA recibió comentarios halagadores por su trabajo de promoción cultural. Sin embargo hubo críticas a las jóvenes autoridades del instituto “porque no tenían experiencia y no eran artistas”³¹⁰; y porque eran sociólogos e historiadores, lo que los llevaba a publicar libros pero a descuidar otros ámbitos. Rosa Luz de Luna alzó la voz a propósito de la desventaja doble de ser mujer en torno de la producción literaria en la entidad³¹¹. En 1997, Arlette Luévano inició el suplemento literario *Ananke* en el diario *Página 24*. Al problema de la desigualdad de género se le sumó el del centralismo, por el que literatos locales buscaron fortuna en la capital de la república o en otros estados. En 1990 se crea el Certamen Histórico Literario para premiar escritores que elaboraran trabajos que tuvieran como tema central Aguascalientes. Aparte del ICA, de 1988 a 1990, Pablo de Ávila, Nezahualcóyotl Álvarez y Óscar Romero, quienes tenían vínculos con el Grupo Cultural Ricardo Flores Magón –del que hablaremos más adelante en un capítulo sobre el Teatro independiente– publicaron cuatro números de la revista *Proletra*.

En 1992 fue electo gobernador Otto Granados Roldán. Se elaboró un Plan Estatal de Desarrollo. Él participaba directamente en la promoción cultural. Estaba al tanto de los cambios en los municipios y los nuevos dinamismos de la sociedad inquieta y exigente que precisaba de más y mejores actividades culturales. Propuso promover la educación artística en el sistema educativo formal y no formal, la

³¹⁰ Zorrilla, Margarita, “querer hacer, poder hacer y saber hacer”, *Tiempo de Aguascalientes*, No. 14, México, enero de 1992, p. p. 39–40, en Camacho Sandoval, *Op. cit.*, p. p. 174–175.

³¹¹ De Luna, Rosa Luz, “La mujer de provincia y la literatura”, en *Crisol*, No. 9. Aguascalientes, México, agosto de 1991, p. 29. En *ibid.*, p. 175.

recuperación del patrimonio cultural tangible y no tangible, incremento en la calidad de los espectáculos artísticos, descentralización de la oferta cultural, la apertura de la investigación regional, consolidación de programas editoriales y modernización de los medios de comunicación.

En la segunda quincena de febrero de 1997 Arturo Llamas Orenday expuso su obra fotográfica en el Centro de Artes Visuales del ICA, la cual consistía en semidesnudos. El sábado 22 de febrero fue censurada por el ayuntamiento de Aguascalientes. El periódico *La Jornada* publicó parte de la exhibición. En primera plana se presentaron tres fotos con el encabezado “No aptas para Aguascalientes”, y en un breve texto se leía:

Pese a la prohibición del ayuntamiento panista, 80 niños con sus padres visitaron la muestra fotográfica [...], “para demostrarles a las autoridades que ellas no son nadie para decidir qué es moral o qué inmoral”. Agrupaciones conservadoras, personas ligadas al Opus Dei y la fracción parlamentaria del PAN expresaron apoyo a la medida del cabildo. A su vez el Instituto Cultural de la entidad, demandó penalmente a los funcionarios municipales que sustrajeron cinco fotos de la muestra³¹².

A nivel local y nacional, tomaron parte personalidades como Víctor Trujillo desde su personaje Brozo, sacerdotes, grupos empresariales como CANACINTRA, CANAIVE y COPARMEX, el Consejo Pastoral Parroquial e incluso Carlos Fuentes para discutir tópicos como la moral, las leyes, la pornografía derechos y obligaciones, libertad de expresión, estética, el sentido del espacio cultural, la

³¹² *La Jornada*, 22 de febrero de 1997.

intolerancia, la censura. El asunto se diluyó y el ICA continuó presentando sus exposiciones sin que el ayuntamiento interviniera de nuevo.

Se procuró fortalecer las actividades de enseñanza de las artes. Otto Granados Roldán señaló lo que finalmente constituía su eje de política cultural:

Para mí había tres ideas básicas: incrementar, modernizar y enriquecer la infraestructura cultural con que contaba el estado; diversificar en términos de calidad y de orígenes la oferta cultural promovida por el Estado, y acompasar en la medida de lo posible la esfera de la gestión y la promoción cultural con la esfera de la educación formal y el sistema escolar³¹³.

En la Escuela de Danza existían opiniones encontradas respecto al carácter que debía tener la escuela. Entre otras diferencias, estaba la de si la escuela debía ofrecer cursos profesionalizantes o mantener talleres para personas que no querían tener una carrera. El Maestro José Luis Sustaita estaba a favor de lo primero, mientras que el maestro Georges Berard, a favor de lo segundo. Una de las novedades del ICA fue la creación de la carrera de Técnico Superior en Actuación, en el Centro Cultural "Los Arquitos", con el aval del INBA. Más adelante, en un capítulo correspondiente, nos avocaremos a este tema.

Dice Salvador Camacho que "el mundo de los artistas independientes del Instituto Cultural de Aguascalientes merece un apartado especial"³¹⁴. En efecto, en la presente tesis, más adelante, como ya lo anunciamos arriba, contamos con un

³¹³ Otto Granados Roldán, entrevista por Salvador Camacho Sandoval, 28 de julio de 2001, en Camacho Sandoval, *Op. cit.*, p. 177.

³¹⁴ Camacho Sandoval, Salvador, *Ibid.*, p. 174.

apartado dedicado a la reconstrucción histórica-etnográfica del Teatro Independiente en Aguascalientes.

En el periodo que revisamos en este contexto, conviven tres tipos de teatro: dos provienen del Instituto Cultural de Aguascalientes, el primero es desde el grupo La Columna de Aguascalientes y el segundo a través del programa Técnico Superior en Actuación del Centro Cultural “Los Arquitos”. El otro, es el teatro independiente. En este apartado leeremos sobre la vida de Jesús Velasco, su enseñanza y práctica escénica con Leal y Romero y con Jorge Galván, la creación del grupo La Columna de Aguascalientes, los talleres libres de teatro del ICA y las comedias ligeras y la tradición en el segundo patio del ICA.

Primeros años de Jesús Velasco



Jesús Velasco en su oficina del ICA, abril de 2019³¹⁵

³¹⁵ Fotografía tomada de Rodríguez Loera, Claudia, “Vivo del teatro y para el teatro, y me voy a jubilar de lo mismo: Jesús Velasco, conversación con el director de la Columna de Aguascalientes”, en la sección de Cultura de *La Jornada Aguascalientes*, 27 de abril de 2019, disponible en: <https://www.lja.mx/2019/04/vivo-del-teatro-y-para-el-teatro-y-me-voy-a-jubilar-de-lo-mismo-jesus-velasco-conversacion-con-el-director-de-la-columna-de-aguascalientes-2/>, consultado el 30 de abril de 2019.

Los primeros años de Jesús Velasco transcurrieron en Tabasco, Zacatecas, lugar en el que nació el 26 de febrero de 1936. A sus 10 años, junto con su madre, cambia su residencia a la Ciudad de Aguascalientes, donde ingresa al Colegio Margil de Jesús para concluir sus estudios de primaria; luego cursó clases de dibujo que impartía la Academia de Bellas Artes de Aguascalientes. Sin embargo él anhelaba ser un cantante profesional, por lo que en 1952 inició sus estudios de canto en esa misma Academia, convertida ya en el Instituto Aguascalentense de las Bellas Artes (IABA) con el Maestro Fausto de Andrés y Aguirre que venía de la Ciudad de México a impartir clases.

Alumno de Leal y Romero

Sin dejar sus estudios de canto empezó a incursionar en el grupo que tenía el Director del Instituto, Antonio Leal y Romero, con quien permaneció de 1954 a 1972, donde se inició como apuntador, hasta que llegó poco a poco a meterse en los repartos y, llegó a ser su primer actor. Allí mismo estudió danza clásica con el maestro Antonio Avilés y después de haber terminado la carrera de Taquígrafo Secretario en la Academia Comercial “Rodríguez Dávila”, se trasladó a la ciudad de México para continuar sus estudios de teatro y especialmente de canto en el Conservatorio Nacional de Música, en donde fue discípulo de los maestros Ángel R. Esquivel y Enrique Jasso. Su voz de barítono, primero, y de tenor, después, pudo haberlo llevado a brillar y ser una figura del *bel canto*, pero circunstancias familiares y de trabajo lo hicieron regresar a Aguascalientes. Ya de vuelta, inicia su labor docente tanto en la Casa de la Cultura, hoy Instituto Cultural de Aguascalientes, como en teatro escolar en la Escuela Normal del Estado, en donde

permaneció de 1969 a 1992, y su labor de orientador de Arte Dramático en el I.M.S.S. Delegación Aguascalientes desde 1973.

Alumno de Jorge Galván



Jesús Velasco en el rol principal de la obra *Edipo Rey*, de Sófocles. Lo vemos acompañado por las jóvenes actrices, Greta y Martha, hijas de Jorge Galván. Los Teatristas de Aguascalientes, segundo patio de la Casa de la Cultura, 1970³¹⁶.

El maestro Velasco estudió durante dos años Letras Hispánicas en la Universidad Autónoma de Aguascalientes, participó en numerosos cursos y seminarios relacionados con el teatro, actividad a la que se entregó como actor escenógrafo y director. Perteneció al grupo “Teatristas de Aguascalientes” dirigido por Jorge Galván desde su fundación en 1969 hasta 1984, participando en 26 obras teatrales. Mientras tanto, cursó en México la carrera de Instructor Teatral en la Escuela de Arte Teatral de INBA, durante los veranos de 1964 a 1976. Después, al fundarse en Aguascalientes el grupo teatral “La Columna” en 1985, formó parte de él

³¹⁶ Fotografía cortesía del archivo particular de Jorge Galván.

convirtiéndose al año siguiente en su director, al mismo tiempo que se hizo cargo de la dirección del Centro de Estudios Teatrales del Instituto Cultural de Aguascalientes.



En un principio siguió la línea de Jorge Galván en cuanto al tipo de teatro y las temáticas, ya que se representaron obras clásicas y universales tales como *El celoso prudente*, de Tirso de Molina, *El zoológico de cristal*, de Tennessee Williams, *Antígona*, de Sófocles, en 1986; *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, en 1987; *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca, *Un tranvía llamado*

deseo, de Tennessee Williams y *Las travesías de Scappino*, de Lope de Vega, en 1988. La imagen³¹⁷ de la izquierda, arriba, corresponde a la publicación de la sección de sociales del periódico *Hidrocálido*, que da cuenta del inicio de la temporada de la obra *Un alfiler en los ojos*, del aguascalentense Edmundo Báez, obra dirigida por el director invitado José Solé. En escena Vemos a José Claro Padilla y Cristina Martínez.

Esta tendencia se sostuvo hasta principios de la década de 1990; sin embargo a partir de mediados de la década referida y, en especial, entrando el nuevo milenio, la elección de textos dramáticos se dirigió más hacia las comedias ligeras,

³¹⁷ *Hidrocálido*, "Se inicia hoy la breve temporada del Grupo de Teatro 'La Columna'", Sociales. 28 de enero de 1988. Cortesía archivo particular de José Claro Padilla.

de enredos, y las farsas de poco contenido tales como *La cama ovalada*, de Ray Cooney, en 1997; *Despedida de soltera*, en 2000, *Las mujeres decentes*, de Víctor Ruiz Iriarte, en 2006, *La cama*, de José María Muscari (2008), entre otras³¹⁸.

Jesús Velasco ha recibido muchos premios y reconocimientos, tales como el premio a la mejor dicción y actuación en el Festival del Siglo de Oro del *Chamizal National Memorial* en 1982, y el premio como actor en la obra *De sueño de Amor y de Muerte* en 1984; y el premio al mejor actor en el mismo festival. En 1986 obtuvo la mención honorífica por el mejor diseño de escenografía para la obra *El Celoso Prudente* dirigida por Francisco Beverido en la XI edición del mismo festival en 1995. El Fideicomiso Enrique Olivares Santana le otorgó el Premio Aguascalientes en el Desarrollo de las Artes.

Muchas son las obras que ha dirigido y actuado, tales como *Edipo Rey*, *Asesinato en la Catedral*, *El Zoológico de Cristal* y *El Gran Inquisidor*. Ha tenido infinidad de discípulos, y su labor ininterrumpida queda ya escrita en la historia del teatro en Aguascalientes, por lo que el salón de Teatro en la Casa de la Cultura de Aguascalientes lleva su nombre. Actualmente es director del grupo de difusión de Teatro del Centro de Estudios Teatrales CET, del Instituto Cultural de Aguascalientes, mismo que lleva su nombre.

La Columna de Aguascalientes y los talleres del Instituto Cultural de Aguascalientes

Esta agrupación teatral, que por años ha sido la cara de la Casa de la Cultura– Instituto Cultural de Aguascalientes ICA, nació en 1985 bajo la dirección de Arturo Pedroza. A partir de 1986 Jesús Velasco tomó las riendas, así como de la dirección

³¹⁸ Cfr. El Anexo D. “Repertorio de La Columna de Aguascalientes”, al final de esta tesis.

del Centro de Estudios Teatrales del ICA. Arturo Pedroza, que ya venía de ser un actor reconocido en Los Teatristas de Aguascalientes, de Jorge Galván, se convirtió en uno de los actores principales de la agrupación durante la segunda mitad de la década de 1980 y los inicios de 1990. Desde finales de dicha década radica en EEUU. A propósito de los talleres, precisa José Claro Padilla:

Los talleres de la Casa de la Cultura en la década de 1980 y hacia 1990, se dividían en tres rubros Iniciación I, Intermedios y Avanzados. Cada uno de esos talleres tenía duración de un año. Aprobabas uno y seguía el otro. Los maestros eran Jesús Velasco, quien habitualmente daba Actuación para cada uno de los rubros: Actuación I, Actuación II, y Actuación III; Juan Carlos Luévano Alaníz “Picos” les daba escenografía; había otros maestros de cuyos nombres no me acuerdo, pero se impartían también materias de danza, Luminotecnia, Historia del teatro e Improvisación. En dado momento me convertí en el maestro de actuación junto con Velasco. Fernando López y Luis Antonio López Ochoa “El lobo”, locutor de radio local, ambos actores reconocidos, se formaron con Jesús Martínez en el grupo Colorín Colorado, pero incursionaron también en La columna.

Este grupo de teatro fue durante muchos años la plataforma de lanzamiento para que los estudiantes del taller de teatro tuvieran una salida escénica. Ellos estudiaban durante un año, que era la duración de los talleres, donde estaban los niveles de iniciación, intermedios y avanzados. La manera de enseñar teatro al interior de estos talleres era “libre”. Esto quiere decir que alguien podía entrar y estudiar de manera libre un primer curso y terminarlo o no. Si le gustaba, podía

seguir con el siguiente nivel y así hasta completar el tercero. La enseñanza era libre, por libre elección de temáticas al gusto del maestro en turno, ya que no existía como tal una academia formal que acordara planes y programas de estudio y que determinara contenidos, pedagogías, objetivos, misión, visión, y todos aquellos aspectos que se contemplan en la academia.

Actualmente, y desde 2005, el programa académico del ICA como tal dura tres años. Las generaciones desde 1985 hasta 2005 son dieciocho. Son muchos los egresados que han formado las filas de la agrupación o que se han integrado a otros grupos independientes. La Columna contaba de mucha respuesta tanto del público, pero también de las personas que aspiraban a ser actores. Y ya que fueron muchos cada vez más los interesados en conformar las filas de la agrupación, dice el Maestro Claro Padilla sobre La Columna que:

Alrededor de 1987, 1988, Llegamos a ser como 40 personas los que conformamos *La Columna de Aguascalientes*. A fin de que no se fueran de allí, Velasco coordinó desde entonces y hasta principios de los años 90 que se montaran distintos proyectos al mismo tiempo. Por ejemplo se montó *Una pura y dos con sal*, Dir. Jesús Velasco; *Hoy invita la Güera*, de Rafael S. Inclán, y la dirigió Jesús Martínez, comisionado por Velasco. Surgieron burlas que decían que era una especie de “La Columna “b””; también *Trapacerías de Scapino*, de Lope de Vega, dirigida por Fernando López. Pero todos los montajes se presentan como La columna de Aguascalientes. Sin embargo la respuesta del público para los montajes donde no estaba Velasco era menor y tenía menos fechas y menor presupuesto. Velasco tenía a su equipo y difícilmente lo prestaba para los otros proyectos. En *Un alfiler en los ojos*, del

aguascalentense Edmundo Báez, estuvieron Cristina Martínez, Martha Quezada, Marco Antonio Herrera Cháirez, Héctor Iván Luévano, Héctor Herrera³¹⁹.



Una pura y dos con sal, de Antonio González Caballero, Dir. por Jesús Velasco, grupo La Columna de Aguascalientes. Vemos en escena, de derecha a izquierda, a José Claro Padilla, Gigi Hernández Duque y Anastasia Reyes. Teatro Morelos, julio-agosto 1987³²⁰.

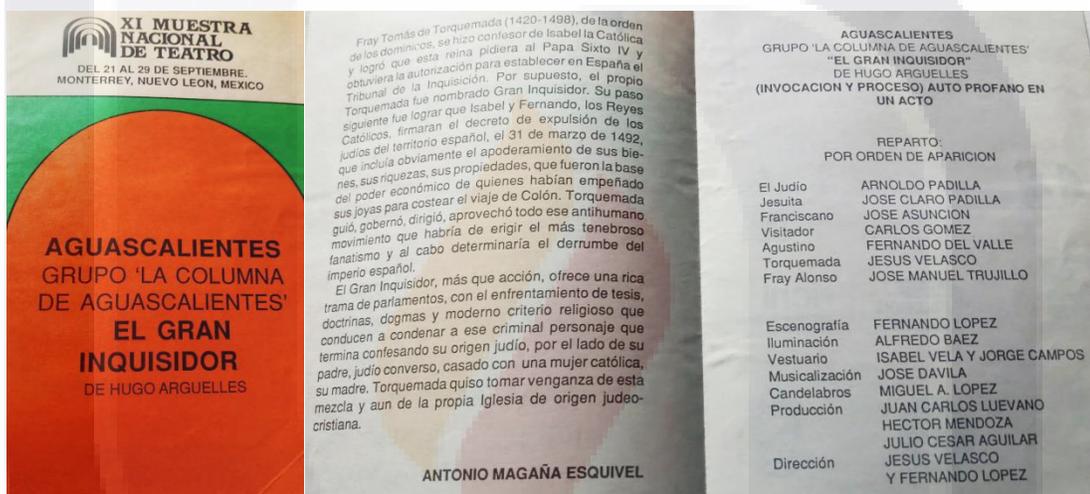
Gracias a la numerosidad de las filas, en promedio el grupo montó tres obras cada año durante mucho tiempo; en 1991 llegó a siete montajes y luego, en 1992, se decidió que serían dos montajes por año. Desde 1993 presenta diversos montajes pero sobre todo, sin falta, la producción para la Feria Nacional de San Marcos en el espacio del segundo patio de la Casa de la Cultura. La Columna ha contado con la participación de directores de renombre, tales como Rafael Sandoval, Francisco Beverido, Martha Luna, Pilar Souza, Wilebaldo López, entre

³¹⁹ José Claro Padilla Beltrán, entrevista por Carlos Adrián Padilla Paredes, Foro Cultural Al Trote, Aguascalientes, 18 de marzo de 2018.

³²⁰ Muñoz, Lilia, “Integrantes del Grupo La Columna, visitaron nuestro diario para dar a conocer su próxima obra”, Sociales, *El Heraldo de Aguascalientes*, 30 de julio de 1987. Cortesía del archivo particular de José Claro Padilla Beltrán.

otros; y de la escena local como José Claro Padilla, Fernando López, Luis Colín y su primer director, actor de la compañía durante muchos años, Arturo Pedroza.

De 1985 a 2015 los integrantes de La Columna han llevado a escena más de cincuenta obras, entre las que destacan algunas que se han llevado a Muestras Nacionales de Teatro y al Festival de El Siglo de Oro en El Chamizal, en El Paso, Texas, en Estados Unidos de América. En ellas han obtenido premios y reconocimientos como en *El gran inquisidor*, *Bodas de Sangre*, *El celoso prudente* y *Falsa crónica de Juana la Loca*.



Programa de mano³²¹ de *El gran inquisidor*, de Hugo Argüelles, Dir. Jesús Velasco y Fernando López. XI Muestra Nacional de Teatro, 21 al 29 de septiembre de 1990.

Leemos una sinopsis por Antonio Magaña Esquivel así como el reparto.

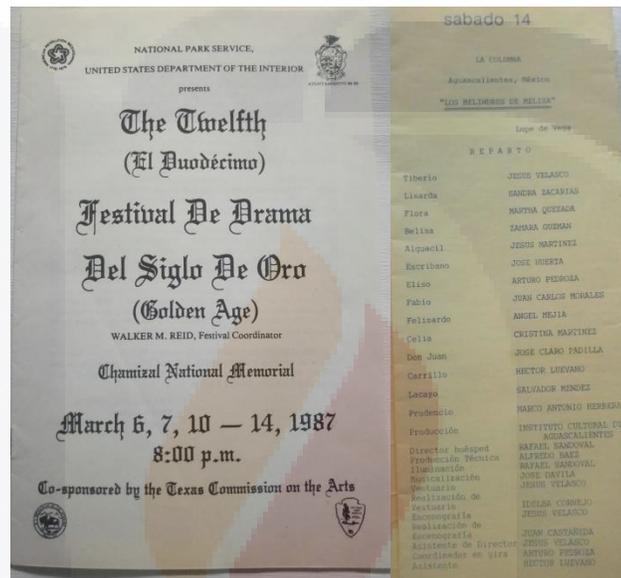


En la imagen³²² de la izquierda, vemos a los actores Marcela Sánchez, Arnulfo de Luna, Anastasia

³²¹ Cortesía archivo particular José Claro Padilla Beltrán.

³²² *El Sol del Centro*, 19 de noviembre de 1991. Cortesía archivo particular José Claro Padilla Beltrán.

Reyes, José Claro Padilla, Carmen Valadez, Claudia Rentería, Luis Antonio López, Óscar Domínguez, José Manuel Trujillo, María Luisa Serrano y Elvia Muñoz, entre otros. *Falsa Crónica de Juana la Loca*, de Miguel Sabido, Dir. Jesús Velasco. La Columna de Aguascalientes. Esta obra inauguró la XII Muestra Nacional de Teatro, del 2 al 10 de noviembre de 1991³²³. Teatro de Aguascalientes.



Programa de mano³²⁴ de *Los melindres de Belisa*, de Lope de Vega, Dir. Invitado Rafael Sandoval. La Columna de Aguascalientes. Participante del Duodécimo Festival del Siglo de Oro en El Chamizal, El Paso, Texas, EEUU. Marzo de 1987.

³²³ Cfr. Reyes Sahagún, Carlos, *Aguascalientes se viste de teatro: Crónicas de la XII Muestra Nacional de Teatro*, Instituto Cultural de Aguascalientes, Aguascalientes, 1992.

³²⁴ Cortesía archivo particular José Claro Padilla Beltrán.

Las comedias ligeras de “La Columna”. La tradición del segundo patio

Desde mediados de la década de los años ochenta del siglo pasado, el grupo tomó el espacio del segundo patio de la Casa de la Cultura como espacio predilecto para presentar montajes de tradiciones y estilos diversos. Al principio, y con una clara herencia de Los Teatristas de Aguascalientes, de Jorge Galván, se elegían textos del siglo de oro o de mexicanos o norteamericanos contemporáneos; posteriormente se fue migrando hacia las comedias de enredos dentro de la temporada de la Feria Nacional de San Marcos, hasta que desde hace ya algunos años, han optado por comedias y farsas de anécdotas simples. Estos géneros de comedia de enredo, vodeviles y similares son las predilectas por quienes realizan puestas en escena comerciales. Al respecto en la Ciudad de México, dice Yolanda Argudín:

Antonio Magaña Esquivel en el “Cincuentenario del Teatro Experimental” sostiene que el teatro comercial es el que se aparta y hasta evita el surgimiento del nuevo teatro con implicaciones de vanguardia. El teatro comercial ha hecho que hasta la fecha se sigan prolongando “los decorados acartonados, las actuaciones obvias, el disfraz, los enseres de pacotilla, los gestos, etc.” Esto como resultado de la influencia del teatro español de principios del siglo [XX]; para “comodidad” de los espectadores no ofrece la contradicción, ni el cuestionamiento sobre la realidad, a cambio sí brinda el placer de la irrealidad. [...] las formas de organización tradicional han permanecido; y como refuerzo está la copia fiel que se hace de las producciones norteamericanas. En el teatro comercial [...] se pugna por una obra de fácil digestión para el público popular. [...] Las instituciones y sus dirigentes se resisten

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

a la innovación, no quieren arriesgar, probar. Entre las consecuencias de ello está el que dificultan el camino a los nuevos valores, porque la institución sólo requiere de los nombres consagrados³²⁵.

El titular de la Columna de Aguascalientes ha fungido como tal desde 1985. Esto es coincidente con lo que dice Magaña Esquivel citado por Argudín, cuando refiere que las instituciones no se arriesgan, no abren paso a los nuevos valores y que sólo requieren de los nombres consagrados. Durante todo este tiempo la institución de cultura, en cuanto a este tipo de teatro, se ha sostenido de la figura de Jesús Velasco. En el periodo de Rodríguez Varela en el Instituto Cultural de Aguascalientes, hacia 1994, se crea el Centro Cultural Los Arquitos, donde se impartió por primera vez un programa académico relacionado con el teatro: Técnico Superior en Actuación. Velasco deseaba operar ese nuevo proyecto, pero en una verdadera renovación, el titular prefirió brindar la oportunidad a nuevas caras. Esto abrió paso a que el ICA tuviera dos facetas teatrales: un teatro proveniente de los talleres libres y La Columna con cara de comedia ligera, pero a su vez, un teatro renovador, académico y experimental. Profundizaremos al respecto en el apartado correspondiente.

En esto hay correspondencia con el teatro comercial de la Ciudad de México. El teatro en que se formó Velasco proviene de la etapa de Leal y Romero, de quien fue alumno dramático; recordemos que su teatro era de corte conservador español de la línea benaventina: el teatro gestado por la Columna continúa la tradición en que se formó, tanto en la forma de enseñanza (aunque en su periodo ya hay talleres), pero sobre todo en la ejecución. Sin embargo hay un cambio

³²⁵ Argudín, Yolanda, *Op. cit.*, p. p. 202–203.

radical en las temáticas: mientras que Leal y Romero es conservador coincidente con los valores tradicionales aguascalentenses, Velasco apuesta por la herencia de Galván en un primer momento y, por la comedia ligera y la farsa, en el segundo. Es a partir de este segundo momento que La Columna de Aguascalientes ofrece al espectador obras muchas veces tomadas de las modas norteamericanas comerciales, de fácil digestión, cómodas para el intelecto, sin fuertes entrelazamientos ni tramas. Es un teatro de entretenimiento superficial.

Habitualmente se establece una temporada de alrededor de 20 funciones – los días que dure la edición de la feria en turno–. De acuerdo a Jesús Velasco tienen récords de alrededor de cinco mil espectadores por temporada, pues cada una de sus funciones tiene las 250 localidades agotadas³²⁶.

Si bien este espacio ya era empleado desde la llegada de Jorge Galván, quien empezó a llevar las obras de teatro a espacios no convencionales, no se puede hablar de una tradición, ya que lo hacía de forma esporádica o de una razón de fondo. Dice al respecto José Claro Padilla:

Hacia finales de los años ochenta y principios de los años noventa le externé al maestro Velasco mi inquietud por montar comedias de enredos con contenido trascendente fuera de los teatros en particular en el segundo patio de la Casa de la cultura. Le insistí en hacer temporadas de puestas en escena de temáticas cómicas que tuvieran qué ver con situaciones cotidianas de parejas en ese espacio. El maestro me decía que ese tipo de teatro en ese espacio no iba a “pegar” porque la gente estaba acostumbrada a ir al teatro, a los teatros, justamente. Durante mucho tiempo el maestro

³²⁶ Jesús Velasco, entrevista por Carlos Adrián Padilla Paredes, cafetería *Klein* de La Casa de la Cultura “Víctor Sandoval”, 9 de abril de 2018.

Velasco no me hizo caso, hasta que me dio una oportunidad y tuvimos llenos y llenos³²⁷.

El origen de esta tradición espacial de la Columna de Aguascalientes está en la propuesta del maestro José Claro Padilla Beltrán, quien pensaba que una estrategia para llamar la atención del público y llevar a la gente al teatro era la de la comedia de situaciones cotidianas de pareja tratadas de manera seria. La apuesta por temáticas más cercanas a la gente, a los problemas cotidianos de las familias o de las parejas no fue bien recibida por el titular de “La Columna” sino hasta años después. El maestro José Claro observó que al teatro iba sólo la gente del mismo teatro o de cierto sector que tenía acceso a la cultura. Su idea era acercar al grueso de la población a otros públicos para que vieran que el teatro también hablaba de sus temáticas. El fenómeno de la gente que se siente incómoda, fuera de lugar al entrar en los recintos monumentales como los museos, teatros y galerías no es nuevo, y él pensaba que llevar una obra de teatro a un espacio más público y menos imponente como un patio, pero aun dentro del ICA, podría ser una estrategia que atrajera la atención de espectadores nuevos. Esta es, además, una de las razones por las cuales Claro Padilla decidirá más adelante abrirse paso por su propia cuenta, en un teatro donde él pueda decidir espacios, temáticas, conceptos, formación y sentido del teatro. Lo veremos en el capítulo correspondiente.

Desde finales de la década de 1980 y hasta nuestros días, La Columna de Aguascalientes se presenta en este espacio durante la verbena abrileña y, año con año, tiene un éxito en taquilla en localidades vendidas, quizá como ningún otro espacio puede ostentar.

³²⁷ José Claro Padilla Beltrán, entrevista por Carlos Adrián Padilla Paredes, Foro Cultural Al Trote, Aguascalientes, 18 de marzo de 2018.

Antes que Galván estuvo el maestro Manuel Saldaña Zeledón, quien vino también de la Ciudad de México a hacerse cargo del grupo de teatro, luego se fue y llegó Galván. Velasco piensa que el teatro que se hacía en aquella época era el mejor porque se hacía con una verdadera sinceridad sin esperar un solo centavo, sino que se hacía por amor al arte³²⁸. Lo que sostiene hace referencia a los primeros años de Jorge Galván, quien se enfrentó a una realidad austera de la Casa de la Cultura; al cabo de un par de años, los recursos favorecieron el florecimiento de la institución cultural. Años más tarde, con La Columna, Velasco presentó obras que tuvieron un constante éxito en taquilla, aproximadamente desde 1987.

La manera de hacer teatro de La Columna, era que se estudiaba en el escenario “con una sinceridad en la búsqueda de ser natural. Es muy difícil, pero se logró perfectamente en todas las obras, fuera el estilo o género que fuera, había exigencia”.³²⁹

No había talleres al principio, porque casi a ninguno de los maestros les gustó dar clases, sino que se escogían las obras, se repartían los papeles más o menos el tipo, como si fuera una especie de *casting*; entonces le daban a uno el papel, lo analizabas, analizabas tu personaje, lo construías si no tenía indicaciones del autor, o que no tuviera indicaciones del director, tenías la libertad de construirlo tú mismo y luego proyectarlo, y claro todo esto ya bajo la dirección de los maestros, de los directores que tuvimos. A veces era impositiva una obra, pero a veces se ponía en consenso con nosotros y era como se lograba. La construcción era algo instintiva, era quien de verdad quería hacer teatro. Y como no

³²⁸ Jesús Velasco, entrevista por Carlos Adrián Padilla Paredes, cafetería *Klein* de La Casa de la Cultura “Víctor Sandoval”, 9 de abril de 2018.

³²⁹ *Idem.*

recibía ningún estímulo monetario, se ponía todo el corazón para hacer lo que te gustaba hacer. Antes había un amor al teatro que ya no lo veo³³⁰.

Esto quiere decir que como no había una actividad profesionalizante de teatro, se hacía por gusto; los “castings” eran buscando a una especie de actor tipo que diera el perfil que el director pensaba que era el indicado para cada papel, ya fuera de los de los talleres, o de fuera de ellos. El trabajo actoral entonces quedaba supeditado a las preferencias particulares del director en turno, sin un proceso estandarizado con aspectos declarados que los actores pudieran tomar en cuenta para audicionar. Sin embargo la actividad de La Columna se puede entender como una profesional, ya que se gestaban producciones redituables constantemente.

La enseñanza se daba sobre la marcha. Dependiendo de la obra, se trabajaba lo necesario en cuanto a género o estilo, pero sin una metodología declarada, sino la del director, misma que no tenía por qué estar disponible en ningún papel al alcance de nadie. Sobre las tablas el actor se hacía.

Había pocos grupos de teatro, el de Antonio Leal y Romero que luego fue de Jorge Galván. El de Leal, era como el oficial del Estado. Estaba el de Casiano Elías Rivera que era el que tenía un teatro muy a la antigua, el que se preparaban obras cada dos semanas o cada ocho días, en donde el apuntador al dar indicaciones o “silvar” el texto o los pies, muchas veces se escuchaba más que las voces de los propios actores. Era un teatro del estilo del Siglo de Oro Español por otro lado, ya que mientras

³³⁰ *Idem.*

que se veían las obras, se podía comer y beber –no al extremo de pelearse y de tirar huesos–.

Arnulfo de Luna tenía otro grupo que era el grupo Ariel, presentaba sus obras por los templos, alrededor de las festividades patronales, casi siempre en el Templo de San Marcos con una deficiencia de producción ya que no había alguien que apoyara los montajes³³¹.

Velasco reflexiona sobre diferencias entre los teatros de las figuras que refiere. El método de enseñanza de todos ellos sigue siendo la formación sobre la marcha en las tablas. Refiere el grupo Ariel, del maestro Arnulfo de Luna.

La gente respetaba el teatro de una manera extraordinaria sin andarse asomando por los lados o andarse brincando por el proscenio, cosas que ahora se hacen indiscriminadamente. Había disciplina; pobre de uno que faltara a un ensayo; pobre de uno que estuviera distraído o hablando mientras corría el ensayo en lugar de poner atención; pobre de uno que estuviera en otras cosas mientras el maestro hablaba³³².

Cuando Velasco habla de disciplina, en este caso se refiere a que había un compromiso de palabra. Si alguien iba a estar en una puesta en escena, se comprometía a llegar puntualmente a todos y cada uno de los ensayos y a seguir al pie de la letra lo que determinara el director. Esta disciplina es compartida sobre todo por las agrupaciones que abren brecha, ya sea desde la institución o desde un camino independiente: es como si tuvieran especial compromiso con el proyecto

³³¹ *Idem.*

³³² *Idem.*

particular y su significado; además de que quienes están, están allí porque verdaderamente quieren estar. Hay un posicionamiento serio en el propósito de ser actor.

Por otro lado, en esa época se respetaba el recinto teatral casi como si de un espacio sagrado se tratase. El escenario sólo era pisado por actores, y en ningún caso alguien extra al oficio podía acceder a los espacios como éste o los camerinos. Los únicos que tenían permiso por cuestiones técnicas eran los técnicos, los tramoyos de los teatros, para poder arreglar desperfectos o poner a punto algunas cuestiones escenotécnicas designadas por el montaje en turno. La concepción cuasireligiosa del espacio de la escena está supeditada a la escuela a la que el actor en turno pertenezca: hay algunos como los anteriores a Velasco, que siguen esta forma de concebir el escenario, al igual que José Claro Padilla y algunos contemporáneos y posteriores que lo asumen de igual manera, si es que están formados o influidos por maestros como Luis de Tavira. Desde los años noventa del siglo veinte en adelante, la concepción del espacio como algo sagrado, dependerá del maestro o la escuela en particular: dependerá de la preparación, ideología e influencia particular con que cuente el actor, pues los maestros en Aguascalientes transmitirán ya no solo una postura sagrada del teatro o del recinto teatral, sino una diversidad de posibilidades y concepciones que irán desde las tradicionales clásicas fincadas en el génesis del teatro helénico en el origen más remoto del teatro, donde el teatro y el ritual eran uno, donde el ditirambo, el sacrificio del trasgos por medio del *hipócrita* sucedían en el *proskenion* y en la *orchestra* coral; hasta concepciones desde la muerte del teatro, el *happening*, el performance, el teatro de calle, el posdrama. El escenario ya no es sagrado ni es para el actor solamente, es un espacio que quiere ser pisado por todos.

Conclusiones

El teatro de Jesús Velasco es reconocible desde 1985 año en que se funda La Columna de Aguascalientes, hasta la actualidad. Tiene un peso muy importante dentro de la Feria Nacional de San Marcos ya que desde mediados de la década de 1980 empezó lo que ahora es toda una tradición: la obra en el segundo patio de la Casa de la Cultura.

El aporte de La Columna es el tipo de oferta de teatro para un público que no está buscando ir al teatro a elucubrar tesis complejas, resolver acertijos entreverados, ver tramas profundas que lo dejen a uno trastocado por varias horas; no, es para el público que quiere ir al teatro a divertirse, desenfadarse, a distraerse, a no pensar por un rato, a aislarse de la realidad y reírse sin reflexionar mucho: entretenimiento, risa y relajación. Es una de las caras más claras del teatro comercial con larga trayectoria en Aguascalientes.

Otro aporte es el de la salida profesional para los estudiantes: La Columna ha sido una de las plataformas de lanzamiento o de trabajo temporal de estudiantes o egresados no solo de los talleres propios de La Casa de la Cultura, sino también de otros espacios, como de los que se forman en carreras relacionadas en las Universidades de la entidad en la actualidad.

Existe una contradicción con la forma de enseñanza del maestro Velasco puesto que de acuerdo a lo que menciona no hay un método específico que parte de alguna teoría en particular, sino que se reparten los papeles y se va trabajando sobre la marcha, casi como si se hablara del teatro amateur. Si bien esto se entiende por la continuidad que representa pues se formó en primera instancia con Leal y Romero y posteriormente participó con el grupo de Jorge Galván, se entiende por un lado que su concepción de la enseñanza y la práctica del teatro sean

consecuentes con las de los maestros en cuanto a “formarse en las tablas”, Pero a su vez es contradictorio porque es el titular del ámbito teatral de una institución de cultura en donde los talleres evolucionaron de ser libres a la constitución de talleres de principiantes, intermedios y avanzados. Además ya estaba bajo su dominio el conocimiento y las posibilidades de conocer y estudiar diversas pedagogías para la escena y la dirección dada su larga trayectoria en las dos generaciones anteriores referidas. El maestro Velasco tuvo contacto con maestros consagrados del teatro, de la Ciudad de México, de los años sesenta y setenta del siglo XX, etapa donde ya existía plena renovación en la enseñanza del teatro. La institución privilegió el contacto con dichos maestros, lo que no ha sucedido para los demás tipos de teatro o en menor medida. Además ha transitado por épocas en las que el acceso a los acervos de información y teoría para la escena ha crecido. Por ello surgen preguntas en torno a la posibilidad de haber propuesto nuevas riendas para la transformación pedagógica en el teatro aguascalentense bajo el cobijo institucional; prefirió permanecer en el teatro comercial con temáticas banales con una agrupación que en un principio, durante los años finales de la década de 1980 y los primeros años de 1990 fue la continuación de la gran agrupación renovadora Los Teatristas de Aguascalientes, con un grupo sólido y reconocible por la calidad de las puestas en escena, dirección y sus actores; y que sin embargo luego de ese periodo, se ha enclavado en un teatro más superfluo y comercial y con poca profundidad temática.

La tradición que inició con la Columna en el segundo patio poco a poco fue cambiando de temas trascendentes, tendiendo a la elección de obras más y más comerciales y cada vez con menos seriedad. No quiero decir con esto que una comedia o una farsa no tengan seriedad, de hecho muchos son los directores que sostienen que un buen actor es el que puede interpretar a un protagonista cómico

pues “no hay cosa más compleja que hacer reír en serio”. Recordemos que la comedia tiene dos esquemas: 1) desvela los vicios de una sociedad a través de un personaje que los identifica, para luego evidenciarlos, ponerlos en ridículo, enjuiciarlos para darles una oportunidad de enmienda; o 2) por el contrario, un personaje o la sociedad evidencia el comportamiento de vicio o los errores de un personaje en particular, se burla de él y le da una segunda oportunidad para tomar buenas decisiones³³³. Hay comedias de temáticas profundas como las de Moliere (*Médico a Palos, Las preciosas ridículas, El enfermo imaginario*), Aristófanes (*Lisístrata*). Hay también farsas profundas como las del teatro del absurdo de Eugene Ionesco (*El Rinoceronte, La cantante calva*) o de Samuel Beckett (como *Esperando a Godot, Final de partida*) que dialogan con el existencialismo. Con “profundas” me refiero a que la temática tenga una complejidad tejida de trascendencia social, política, económica, cultural. Por oposición, cada vez más la apuesta de las temáticas de las obras que ha elegido La Columna, han sido las que van de la banalización de la realidad, el racismo, la xenofobia, homofobia, la intolerancia. Hemos dicho que la respuesta en su taquilla es constante y sonante. Este comportamiento me hace establecer una conexión con *Chin Chun Chan*, ya que si bien se trata de temas mexicanos, la mecánica es la ridiculización superflua del otro. En la comedia y en la farsa la ridiculización o el escarnio o desnudamiento se genera por medio de diversos mecanismos que pueden ser profundos, o ligeros y superficiales. La columna tiene tiempo apostando al gusto de la gente que prefiere ir al teatro a reírse de la representación trivial de las orillas de las cosas.

³³³ Cfr. Virgilio Ariel Rivera, *La Composición Dramática*. Escenología, México, 1989; y Claudia Cecilia Alatorre *Análisis del Drama*. Escenología, México, p.p. 67-77.

Capítulo III. Teatro Independiente

*Ser independiente es cosa de una pequeña minoría,
es el privilegio de los fuertes*
Friedrich Nietzsche

El origen el teatro independiente en Aguascalientes va de mediados de los años ochenta a mediados de los noventa del siglo XX. Su duración y desarrollo se vuelca crecientemente hacia el siglo XXI y, en la actualidad, tiene presencia reconocible a nivel local, nacional e internacional, por medio de representantes y agrupaciones icónicas aguascalentenses.

El contexto de la génesis de los representantes más importantes del teatro independiente en Aguascalientes es uno que convive históricamente con otros tipos de teatro, como el del Instituto Cultural de Aguascalientes, de los talleres libres para quienes no desean hacer carrera, el del grupo de La Columna de Aguascalientes, de Jesús Velasco; así como con los programas pioneros en la profesionalización del teatro: el Técnico Superior en Actuación, también del ICA, pero a través del Centro Cultural “Los Arquitos”, y el Programa Nacional de Teatro Escolar, con el aval del INBA.

En este capítulo encontraremos a cinco personajes que son epónimos de las distintas facetas que presentó el teatro independiente en Aguascalientes. Ellos son Rogelio Guerra Espinoza y el Conjunto Ricardo Flores Magón, desde donde se gestó un teatro callejero, anarquista y de protesta social, que algunos llaman panfletario, mas yo he observado elementos brechtianos y del teatro de Boal; José Claro Padilla Beltrán con su compañía Formación Actoral Al Trote, que de acuerdo a lo investigado y los testimonios de las fuentes orales de los mismos epónimos

contemporáneos, fundó la primera compañía de teatro independiente en Aguascalientes que se ocupó tanto de la formación actoral, como de tener una compañía para la representación de obras de teatro con una filosofía particular desligada de lineamientos institucionales; José Guadalupe Domínguez, los grupos independientes Kiosko y Tranvía, y su casa productora Albatros, los cuales son también parte del teatro callejero con Kiosko, y del teatro escolar, de denuncia social y de carácter histórico con Tranvía, con la particularidad de que los textos dramáticos representados son originales de la pluma de Domínguez o bien adaptaciones; José Concepción Macías Candelas, mejor conocido en el mundo artístico como 'Chon', quien nos muestra una figura construida de manera autodidacta y que ha trascendido en la escena a nivel local y nacional tanto en el teatro como en el cine, además de incursionar en la docencia en las licenciaturas en artes escénicas: actuación de la Universidad Autónoma de Aguascalientes y en la licenciatura en teatro de la Universidad de las artes; y el grupo Las hijas de doña Chayo, con cierto giro feminista, de Mariana y Alexa Torres, quienes se formaron inicialmente con Silvia Martínez en *Ce-Ollin*.

A mediados de la década de 1990, la convivencia de todos los tipos de teatro que arriba mencionamos, resultó en un choque descalificador del trabajo de los demás, por el solo hecho de concebir de distinta forma la teoría y la praxis del teatro.

El tercer teatro

Eugenio Barba tuvo una gira con su grupo Odin Teatret por América Latina en 1976. Recordemos que él conformó su agrupación con actores que, al igual que él como director, habían sido rechazados por la Escuela de Teatro de Oslo. Observó que existían colectivos dedicados al teatro que no podían encasillarse dentro del llamado teatro institucionalizado (comercial amparado por la mayoría de la sociedad) ni tampoco dentro del teatro de vanguardia (el teatro experimental que busca la renovación). Más que una determinada técnica o estética, lo que hacía similares a estos grupos, en su mayor parte autodidactas, era el sentido ético y personal que volcaban en su práctica teatral. Se trataba de valores al margen de los imperativos sociales y culturales que los rodeaban. Esta forma de teatro en grupo estaba presente no sólo en América Latina, sino también en Australia, Japón, o grupos independientes de Estados Unidos y Europa. Entendiendo que el teatro institucional y el teatro de vanguardia constituían el primer y el segundo teatro, Barba denominó a este conjunto de grupos de teatro, el Tercer Teatro:

Esto es el Tercer Teatro, un territorio fuera del teatro tradicional y de vanguardia³³⁴. El Tercer Teatro vive en los márgenes, a menudo fuera o en la periferia de los centros y de las capitales de la cultura. Es un teatro de personas que se definen como actores, directores, gente de teatro, casi siempre sin haber pasado por las escuelas tradicionales de formación o por el tradicional aprendizaje teatral, y que, por tanto, ni siquiera son reconocidos como profesionales. Pero no son aficionados. Toda su jornada está marcada por la

³³⁴ Masgrau, Lluís, "El otro Ulises en busca de la otra Ítaca", Revista *Máscara*, No. 19-20, octubre 1994, p.p. 10-30.

experiencia teatral, a veces a través de lo que llamamos el *training* o a través de espectáculos que deben luchar para encontrar su público. Según los cánones tradicionales del teatro, el fenómeno puede parecer irrelevante. [...] Sólo pueden sobrevivir bajo dos condiciones: o bien consiguen integrarse en las regiones de los teatros reconocidos, aceptando las leyes de la oferta y la demanda teatrales, con los gustos de moda, con las preferencias de las ideologías políticas o culturales, con la adecuación a los últimos resultados aclamados; o bien consiguen individualizar, mediante la fuerza de un trabajo continuo, un espacio propio [...] ³³⁵

El teatro independiente está circunscrito dentro del concepto del *Tercer Teatro* de Eugenio Barba. Esto nos permitirá más adelante en este capítulo y en el siguiente, específicamente en el del Programa Nacional de Teatro Escolar, en el subapartado de Víctor Meza, explicar el fenómeno del choque entre diversos integrantes de distintas agrupaciones y escuelas teatrales en Aguascalientes hacia 1994 y a partir de 1996. Conozcamos a continuación a los representantes de este movimiento del Teatro Independiente, del Tercer Teatro en Aguascalientes.

³³⁵ Barba, Eugenio, *Teatro. Soledad, oficio y revuelta*, Buenos Aires, Catálogos, 1997, p. p. 203–205.

3.1. Rogelio Guerra y el Conjunto Ricardo Flores Magón. Teatro callejero de denuncia, anarquía y lucha social desde el Centro Regional de Educación Normal de Aguascalientes. (1983 – 1989)



Concerté una entrevista con Rogelio Guerra³³⁶. Él tiene una agenda docente, académica y política bastante robusta. Dos veces quedamos de vernos y dos veces tuvimos que mover la cita. Por fin –la tercera es la vencida–, pudimos vernos. Fue en el Centro Regional de Educación Normal de Aguascalientes (CRENA), en su oficina, el 19 de mayo de 2017. En ella me habló de sus reflexiones sobre si lo que hacían en la década de 1980 era en verdad teatro o era un ejercicio de teatralización al servicio de una postura política de concientización. Sobre si se trataba de teatro popular o ejercicios didácticos para la reflexión ciudadana.

Le pregunté sobre sus inicios en el teatro y de dónde provino su interés. Él me platicó que tuvo la experiencia durante 1981 y 1982 de trabajar con el Grupo Emiliano Zapata, que era de declamación sobre todo; y que en 1983 fue cuando contactó con el teatro y fue de la siguiente manera, cuando era maestro rural:

Cuando llegué a la Comunidad de “La labor”, Calvillo, y ya con la idea de echar a andar un grupo artístico-cultural, ya tenía la experiencia de un año y medio de trabajo, entré en contacto con un joven entusiasta del teatro, José Claro Padilla, quien con el tiempo fue integrante del grupo oficial de teatro del estado de Aguascalientes, llamado “La Columna” –dirigido por Jesús

³³⁶ La fotografía es cortesía del archivo particular de Rogelio Guerra.

Velasco- sucesor del extinto “Teatristas de Aguascalientes” que dirigía Jorge Galván; José Claro, y yo, promovimos los “Festivales escolares y comunitarios” que consistían en, por las tardes, en alguna comunidad de la Zona Escolar –Palo Alto, El Terrero, Piedras chinas, La labor, El Chiquihuitero-, realizar un festival artístico con la participación de los docentes de todas las escuelas, un número por escuela, lo cual daba como resultado un programa de danza, música, declamación, teatro y pantomima. Yo declamaba poemas primero, y fue allí donde me inicié en el teatro improvisado y en la pantomima, haciendo dueto con José Claro. Chistes dramatizados, rutinas de pantomima como “En el baño” y “El chasco”³³⁷.

Esta dupla de egresados del Centro Regional de Educación Normal Aguascalientes CRENA constituye la pionería en la aplicación de herramientas desde la pedagogía artística y teatral para el desarrollo de las comunidades. Su formación de maestros les permitió amalgamar la pedagogía de la educación primaria con las artes y volcarlas en estos festivales escolares y comunitarios: el teatro uniendo educación básica y comunidades.

A partir del ciclo escolar 1983-1984, se imparte el Plan de Actividades Culturales de Apoyo a la Educación Primaria (PACAEP)³³⁸, un programa educativo federal nacional con bases marxistas y progresistas –Levi Strauss, Adorno, Jas Reuter, Stavenhagen– que planteaba que la educación tenía que darse a partir del trabajo pedagógico por proyectos, con base en lo científico-tecnológico, lo

³³⁷ Rogelio Guerra Espinoza, entrevista por Carlos Adrián Padilla Paredes, CRENA, Aguascalientes, 19 de mayo de 2017.

³³⁸ José Claro Padilla Beltrán, entrevista por Carlos Adrián Padilla Paredes, Foro Cultural *Al trote*, Aguascalientes, 18 de marzo de 2018.

histórico-social y los lenguajes artísticos, con la participación concreta en la resolución concreta de problemas concretos de su comunidad concreta. Esta formación además la aprovechó para dar sustento al Conjunto Ricardo Flores Magón:

En el programa de PACAEP, nos incluimos Gabriel Martínez Valdivia y yo, tomamos cursos intensivos de dos meses, las 24 horas, y nos graduamos de Maestros de Actividades Culturales (MAC). Esto permitió dar sustento antropológico, teórico-cultural, al Proyecto de la formación del Grupo Ricardo Flores Magón. Luego, y a través de CLETA, conocimos las propuestas culturales y revolucionarias de Amílcar Cabral y Franz Fanon³³⁹.

Es muy importante observar que los orígenes constitutivos e identitarios ideológicos del Grupo Ricardo Flores Magón están en las corrientes pedagógicas e ideológicas de izquierda, mismas que comparten con el grupo CLETA³⁴⁰, del cual

³³⁹ Rogelio Guerra Espinoza, entrevista por Carlos Adrián Padilla Paredes, CRENA, Aguascalientes, 19 de mayo de 2017.

³⁴⁰ CLETA es el Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística. Surge el primero de febrero de 1973 a raíz del conflicto que se produjo entre el grupo universitario que conformaba el elenco de la obra Fantoche (de Peter Weiss) y Héctor Azar, simultáneamente jefe del Departamento de Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México (1954 – 1973) y jefe del Departamento de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes (1965 – 1973). CLETA fue en su nacimiento un movimiento estudiantil universitario con reivindicaciones académicas; hacia 1974 participa del desarrollo del Quinto Festival de Teatros Chicanos y el Primer Encuentro Latinoamericano de Teatro y durante ese periodo se transforma en un movimiento artístico contracultural, con carácter singular, marginado y con una composición disímbola; durante 1975 y 1982 se identificó como un Movimiento artístico político independiente, y estuvo constituido por diversos grupos que priorizaban espacios escénicos no convencionales; contribuyeron al interior del Centro a construir hegemonías, y al exterior, a vincularse con sectores populares y movimientos obreros a través del desarrollo de sus actividades en diversas colonias, escuelas y plazas públicas. En 1979 se celebra el Primer Congreso Nacional del CLETA. Y de 1982 a 2007 el movimiento es dirigido por Enrique Cisneros, periodo en el que algunos grupos representativos del teatro independiente permanecen al

las tomaron. Rogelio Guerra nos cuenta cómo nació el Grupo Ricardo Flores Magón:

El Grupo Emiliano Zapata ensayaba intensamente cuando se acercaba algún concurso magisterial (así nació, se integró para un concurso –que ganó– en la Normal de San Marcos, Zacatecas. y después siguió ganando certámenes magisteriales) o una presentación a invitación de alguna institución educativa o sindical, principalmente del magisterio, siempre en espacios institucionales. En cambio, el Grupo Flores Magón ensayaba a diario, de lunes a viernes de ocho a diez u once de la noche y desde un principio, se presentó a ras de suelo, solo con su manta de fondo (una máscara de teatro con ceño fruncido, boca abierta y gesto de rabia, tras unas rejas y dos guantes de mimo rompiendo los barrotes; mas una leyenda en la parte superior que rezaba: Grupo de Declamación Coral y Teatro “Ricardo Flores Magón” que ponía en una estructura desmontable consistente en dos rines de llantas de carro –que, acostadas servían como base- con tres tubos a modo de portería de fútbol³⁴¹.

Rogelio Guerra pertenecía a ambos grupos. Al mismo tiempo era institucional pero por otro lado también era anarquista. El Grupo Emiliano Zapata era institucional, mientras que el Grupo de Declamación Coral y Teatro “Ricardo Flores Magón” se desprendía de la institución para tender a la denuncia callejera. El primero se presenta en espacios como escuelas, el segundo también pero su

interior, mientras que otros se separan y culminan sus ricas trayectorias. López, J., *CLETA: Crónica de un movimiento cultural artístico independiente*. CITRU/INBA, México, 2007, p.p. 9 – 11.

³⁴¹ Rogelio Guerra Espinoza, entrevista por Carlos Adrián Padilla Paredes, CRENA, Aguascalientes, 19 de mayo de 2017.

espacialidad tiende cada vez más hacia la calle, sin necesidad de tablados o templetes, sino simplemente una delimitación que hiciera referencia a su presentación en turno. Cobra especial importancia la “máscara de teatro con el ceño fruncido, boca abierta y gesto de rabia, tras unas rejas y dos guantes de mimo rompiendo los barrotes”, pues el grupo emplea símbolos que los identifiquen como luchadores sociales detrás de los barrotes de la opresión. El *Emiliano Zapata* solo se presentaba en foros a invitación expresa o en auditorios o patios escolares o educativos previo permiso de la autoridad educativa correspondiente. El *Flores Magón*, en cambio, buscó las calles:

no solo del centro de Aguascalientes (el Jardín del Estudiante, El Parián, la Plaza de Armas (“Plaza Patria” o “Plaza de La Convención”), la explanada del Teatro Morelos sino de las colonias populares (Las Huertas, Las Colonias de Oriente llamadas “Las siete hermanas”), los tianguis (Las Huertas, La Línea de Fuego), los parques (Colonia San Marcos, Parque Hidalgo), Los Jardines (San Marcos, Primavera) y las plazas centrales de los municipios (Pabellón, Calvillo, Jesús María)³⁴².



A la izquierda vemos una fotografía³⁴³ de Rogelio Guerra durante la presentación de la obra *500 años y la conquista continúa*, con el Conjunto Flores Magón, para la casa de estudiantes *Ché Guevara* por su XII Aniversario, 1993. En esta presentación,

³⁴² *Idem.*

³⁴³ Archivo particular de Rogelio Guerra Espinoza.

Guerra dio un discurso contra el salinismo y la continuidad zedillista o ceballista “quien quede de ellos” y el temor del ataque a educación normal o su desaparición. Un discurso de lucha por educación libre, científica y popular. “Era una obra cómica, de relajó, de chiste hasta de albur, pero no deja de ser de reflexión” dijo el maestro Guerra.

El campo de acción del grupo es la calle y los espacios públicos y concurridos del centro de la ciudad de Aguascalientes, pero también las calles de las colonias y barrios e incluso de algunos municipios. El motor ideológico del grupo es fuerte, puesto que el financiamiento del grupo proviene de su propio bolsillo, y la cooperación del espectador voluntario:

Todas estas funciones eran sin paga ni invitación cual ninguna. Se pasaba el sombrero al público para la cooperación voluntaria y el dinero que se juntaba pasaba a formar parte de un fondo colectivo. El Emiliano buscaba más el arte que la denuncia o la organización política. El Flores Magón buscaba más la denuncia y la organización política, y el arte era solo el medio a través del cual se lograba el propósito principal: la “concientización” del pueblo trabajador [...] por medio del teatro, declamación, música, gráfica, danza, canto, risa.³⁴⁴

El grupo iniciante de acuerdo a lo que comenta el maestro Guerra, el Emiliano Zapata, tiene una función más artística, mientras que el segundo, el Flores Magón, una más ideológica de denuncia y concientización del pueblo trabajador. El teatro anarquista – socialista de Alfonso Guerrero y Elías Rivera también buscaba eso mismo hacia 1933, con la diferencia de que ellos no tuvieron

³⁴⁴ *Idem.*

una formación pedagógica, sólo la influencia del maestro normalista Miguel Ruiz Esparza. Al igual que el teatro evangelizador de los españoles en la conquista³⁴⁵, el teatro es la herramienta a través de la cual se infunde una ideología; no la palabra de la fe católica, sino la palabra del anarquismo por medio del teatro. En aquellos tiempos, de conversión religiosa, y con Rogelio Guerra en el Aguascalientes del segundo lustro de la década de 1980, de empoderamiento del obrero ante las injusticias laborales y sociales, su teatro, dice, es de:

grito, denuncia, sonrisa, rabia, de confrontar al público-pueblo con sus realidades y lo que había detrás de su realidad, como un espejo –lo que Bertolt Brecht llamaba “distanciamiento”– con las causas, las causas de las causas, consecuencias, efectos y consecuencias y efectos como causas; búsqueda de sentidos y descubrimiento de sinsentidos; reflexión y al análisis que moviera eventualmente a la acción consciente, al quehacer activo y transformador, que convirtiera a las personas-objeto pasivo, en sujetos constructores de su realidad, de su propia historia, de su futuro individual y colectivo. Muy similar a la concientización de Paulo Freire en la Pedagogía del oprimido³⁴⁶.

³⁴⁵ Cfr. Los trabajos acerca del teatro como arma de evangelización de los pueblos prehispánicos por parte de los españoles, de Adam Versenyi. *El teatro en América Latina*, AKAL, México, 2012; Yolanda Argudín. *Historia del teatro en México*, Panorama, México, 1985; María Sten. *Vida y muerte del teatro náhuatl: el Olimpo sin Prometeo*. SEP, México, 1974; y María Sten. *Teatro franciscano en la Nueva España. Fuentes y ensayos para el estudio del teatro de evangelización en el siglo XVI*. UNAM, 2000.

³⁴⁶ Rogelio Guerra Espinoza, entrevista por Carlos Adrián Padilla Paredes, CRENA, Aguascalientes, 19 de mayo de 2017.



A la izquierda³⁴⁷ vemos un cartel promocional del II Festival Cultural de Solidaridad con Centroamérica, del 17 de noviembre de 1985, organizado por el Comité Aguascalentense de Solidaridad con Centroamérica y el Caribe, en el que participaron, entre otros, el Grupo Son 4, el Quetzal y el Grupo Flores Magón.

Su teatro, de acuerdo con sus palabras, no es panfleto, sino que está sustentado en la Pedagogía del Oprimido de Freire³⁴⁸ y en el distanciamiento³⁴⁹ de Brecht³⁵⁰, que busca que el espectador sea consciente de que lo que presencia, es algo que pertenece al mundo

³⁴⁷ Fotografía cortesía del archivo particular de Víctor Meza.

³⁴⁸ No lo menciona el maestro Guerra, pero de manera indirecta también podemos rastrear una conexión con el teatro del oprimido de Augusto Boal, puesto que éste se basa en la Pedagogía del Oprimido de Freire.

³⁴⁹ Según Walter Benjamin “el concepto de teatro épico (que Brecht ha conformado como teórico de su praxis poética) indica, sobre todo, que dicho teatro desea un público relajado, que siga la acción sin aperturas. Tal público se presentara siempre como una colectividad, lo cual le distingue del lector que está a solas con su texto. Pero precisamente en cuanto colectividad se verá a menudo motivado para tomar prontas posiciones”. Benjamin, Walter, *Tentativas sobre Brecht*, Taurus, España, 1987, p. 3.

³⁵⁰ Bertolt Brecht creó el llamado Teatro Épico, Político o denominado años más tarde como Teatro Dialéctico, el cual tiene un sentido didáctico y que está en contra del teatro aristotélico o el stanislavskiano. Es un teatro que critica la ilusión del teatro realista y naturalista porque escapa de la sociedad y sus conflictos, mientras que el épico apunta a que el espectador entienda su contexto histórico y luego busque transformarlo. La “Forma épica del teatro” es la que a diferencia del teatro tradicional (llamado por Brecht “Forma dramática del teatro”) relata las acciones en lugar de corporificarla; transforma el espectador en observador y lo obliga a tomar decisiones en lugar de centrarse en la experiencia emocional; proporciona conocimientos y no vivencias; trabaja con argumentos que conlleven a la toma de conciencia; se asume al hombre como algo no conocido previamente, sino como objeto de investigación; las escenas existen por sí mismas, mientras que en el tradicional cada acto, escena y cuadro existen en función de las demás. Es un teatro centrado en el pensamiento, en la razón, no en los sentimientos. Se ayuda de elementos como el *gestus* (expresividad sintética gestual no sobrecargada), el uso de carteles, pancartas, señalamientos, símbolos y objetos dirigidos al público para que éste esté consciente de la ficción. El *verfremdungseffekt* (distanciamiento) es un concepto ideado brechtiano en el que le pide al espectador ser consciente de que “lo que sucede en la escena es ficción y la verdadera tragedia está allá afuera en la realidad inmediata; “representación distanciadora es aquella que permite reconocer el objeto, pero que lo muestra, al propio tiempo, como algo ajeno o distante (*Fremd*)”, y que reflexione críticamente a

de la ficción y que “la tragedia real está allá afuera, en la realidad”. Esto se constata por los discursos previos introductorios a las obras como la de *500 años* para la Casa de Estudiantes *Ché Guevara*, dirigidos a que el espectador esté conciente de que ve una representación, pero que debe tomar conciencia y emprender acciones; además en la representación realizaba rompimientos con el personaje para dirigirse al público desde su yo actor, dar un mensaje, y luego volver a la ficción. Dicho de otra forma que observe sus propias problemáticas y situaciones llevadas a la escena callejera a fin de que cobre conciencia y se movilice al respecto.

El Flores Magón nació para poner su arte al servicio de las causas sociales y se vinculó con los movimientos obrero-campesino-estudiantil-sindical; por esa razón salió del CLETA, ya que vimos que en ellos se tendía más al show, al espectáculo y sí a la relación directa con el movimiento social pero sin buscar la vinculación orgánica, política³⁵¹.

Al igual que el Grupo Cultura Racional, el Flores Magón nace concebido en la izquierda y para la izquierda. La diferencia es que el primero nace en la cuna del movimiento obrero y sindical en la década de los años treinta, y el segundo en el espacio educativo en los años ochenta, ambos del siglo veinte, y se vincula este último con las esferas de izquierda.

Iniciábamos con algo ligero, como una rutina de pantomima o un sketch, luego un plato fuerte, poesía coral, después un entremés –

partir de la representación. Cfr. Brecht, Bertolt. *El pequeño organon para teatro*. Apartado 42, Editorial Don Quijote, 1983.

³⁵¹ Rogelio Guerra Espinoza, entrevista por Carlos Adrián Padilla Paredes, CRENA, Aguascalientes, 19 de mayo de 2017.

sainete, sketch o pantomima- continuábamos con poesía coral y finalmente algo breve y cómico –sketch o rutina de pantomima–. Esto duraba entre 70 y 90 minutos.

El programa que se presentaba era diverso y completo. Además notamos aquí y en las citas anteriores que el grupo no era improvisado, sino que al provenir de profesores normalistas, eran personas con una formación pedagógica y conocimiento de teoría del teatro. Esto nos advierte de una diferencia con los grupos de Guerrero y Rivera de 1933, pues ellos no tenían formación y su teatro era amateur, mientras que el de Guerra era popular con conocimientos teórico-prácticos sobre el teatro.

Los fundadores fueron Gabriel Martínez Valdivia y Rogelio Guerra Espinoza. El primero es ex normalista del CRENA, profesor de educación primaria. Sin experiencia previa en las artes pero con vastos conocimientos en marxismo y leninismo. En 1985 sale de las filas de la agrupación para participar política y socialmente con la lucha sindical del magisterio. El segundo, Guerra, es ex normalista también del CRENA. Con larga trayectoria como declamador y orador. De izquierda proclive al marxismo-leninismo. Era el director Fundador del Grupo pero tendiente a la dirección colectiva.

Los primeros integrantes fueron Graciela y Carlos Martínez Valdivia, hermanos de Gabriel. La primera era estudiante de preescolar y el segundo (años más tarde) estudiante de educación primaria, ambos lograron ser profesores. Salieron del grupo para dedicarse por completo a la docencia en 1986; otros integrantes fueron Martha y Ventura Guerra Espinoza, hermanos de Rogelio; así como Hilda y Lisette (no sabemos su apellido), que eran madre e hija,

respectivamente sin experiencia pero interesadas en participar en algo nuevo relacionado con el teatro.

Martha era estudiante en el bachillerato del Instituto Tecnológico Regional de Aguascalientes (ITRA), y era participante en el grupo de declamación coral de su escuela, "Sor Juana Inés de la Cruz". Ella, a su vez, invitó a participar a algunos de sus compañeros entre los que figuró Mario Gerardo de Ávila Amador, quien era admirador de la nueva trova cubana, tocaba la guitarra, cantaba y era declamador. Fue parte fundamental del grupo, pero se salió en 1986 para dedicarse a sus estudios de Ciencias de la Comunicación. Otro integrante fue Miguel Ángel Sinú Romo, declamador, orador, hijo de Miguel Romo, guerrillero local asesinado en 1975³⁵², y nieto de Miguel Romo, el pintor muralista; autor de varios poemas; sin embargo Sinú salió del grupo en 1985. Un miembro más fue Manolo Monsiváis "El Monsi", quien participó en la obra de Darío Fo *No tengo, no pago*, en 1984. Dejó al grupo en 1985 y no se siguió dedicando ni a la política ni al arte. Martha, al igual que Mario Gerardo, dejaron el grupo y se dedicaron a sus carreras universitarias y luego a ejercerlas. El último integrante, José Ventura, era estudiante de educación secundaria. Desde entonces y con el tiempo, se convertiría en pilar del trabajo teatral, artístico y cultural del Grupo.

El repertorio³⁵³ del Conjunto Flores Magón es diverso, a veces con productos originales; no atiende únicamente al teatro, sino que hay pantomima y declamación. Participa además Benjamín Valdivia como autor, quien a la postre será un reconocido filósofo, poeta, educador y académico mexicano, doctor en educación, en filosofía y en humanidades y artes, tiene infinidad de distinciones y premios literarios de renombre, fue miembro correspondiente de la academia

³⁵² Así lo refiere en entrevista el maestro Guerra Espinoza, *Idem*.

³⁵³ Está disponible al final de esta tesis en el Anexo E. "Repertorio del Conjunto Ricardo Flores Magón".

norteamericana de la lengua español y, entre otras cosas, ha escrito los dramas *El alma de Joel Paredes*, *Historia de arcoíris*, *El caso de doña Araña y el Gorrión*, *El tesoro casi perdido*, *El nahual de Paramillo*, obtuvo el Premio de dramaturgia Francisco J. Múgica en 1986, *Guion de enlace para El Hombre de la Mancha*, *Orfeo y variaciones* y *Luna de hojalata*³⁵⁴.

Entre la representación y la represión

El Parián fue muchas veces el escenario del Grupo Flores Magón, sobre todo en la esquina de Juárez y Allende, y frente a lo que actualmente es “El Centenario”; con el tiempo invitaron a los grupos, “Quetzal” de Fernando Edrehira, al grupo “Son 4”, y a Armando Ramírez con su armónica. El hostigamiento a su trabajo artístico fue constante, por parte de autoridades civiles y policíacas:

Constantemente iban policías a pedirnos que nos retiráramos, inspectores de mercados pidiendo nuestro “permiso”. Una ocasión estábamos representando la obra “El Pelo y El Policía”, ridiculizando a “las fuerzas del orden”, mostrándolas como siervos del poder, cuando llegaron dos policías y nos sujetaron a Ventura y a mí, con la intención de llevarnos detenidos. El público intervino, nos arrancaron de las manos de los policías y nos escoltaron hasta la casa de alguien que vivía cerca. De rato, llegaron varias patrullas y muchos uniformados, buscándonos, registrando el café que había a un lado de la casa en la que nos habían dado cobijo. La participación de la gente no fue siempre tan espontánea, entre el público había algunos integrantes del grupo y mi hermana Carmen, quien le quitó su macana a un *pitufito* y la tiró

³⁵⁴ Cfr. *Enciclopedia de la Literatura Mexicana de la fundación para las letras mexicanas f,l,m*, disponible en <http://www.elem.mx/autor/datos/1974>, consultado el 2 de marzo de 2018.

al piso, lo cual provocó que la gente la pateara y el policía anduviera a gatas, tratando de recuperarla, mientras la gente la pateaba de un lado para otro. Por supuesto, no nos hallaron³⁵⁵.

No es una novedad que las fuerzas del orden público busquen reprimir cualquier manifestación que ponga en evidencia su mala praxis. Lo que llama la atención aquí es el procedimiento aunque haría falta conocer la otra cara de la moneda para no ser tendenciosos.

Al día siguiente, conseguí en la funeraria de La Estación del Ferrocarril, un ataúd prestado, y lo pusimos en el crucero, con una casa de campaña en la que estuvimos cuatro compañeros haciendo un ayuno de treinta y seis horas, con una manta que decía: “Artículo 6º RIP. Descanse en paz la libertad de expresión” y dimos funciones teatrales intermitentes en el transcurso del plantón. Llegamos un día a las 8:00 am y levantamos el plantón al día siguiente a las 8:00 pm. Un día después, salió en “El Heraldo” una foto en primera plana con la imagen todo esto³⁵⁶.

Este teatro es uno que no se quedaba callado ante el atropello de los derechos civiles. La libertad de expresión permite que un ciudadano puede ejercer libremente su ejercicio artístico (performático en este caso por el ataúd simbólico con la leyenda del artículo 6to.) y teatral por lo representado a continuación. La protesta se enfatizaba con el ayuno de treinta y seis horas, que además incorporaba

³⁵⁵ Rogelio Guerra Espinoza, entrevista por Carlos Adrián Padilla Paredes, CRENA, Aguascalientes, 19 de mayo de 2017.

³⁵⁶ *Idem.*

activismo al número de fin de semana. El discurso de sus presentaciones hizo que el Grupo Flores Magón fuera perseguido en más de una ocasión:

Una vez, un agente de gobernación, colega docente, me confesó, en un arranque de no sé bien qué, que él se enteró de que por lo menos dos veces, se había dado la orden de que me ejecutaran aparentando un asalto a mano armada con intención de robo. Una vez no se llevó a cabo gracias a la mala costumbre que tenía yo de andar siempre a las carreras y empalmando compromisos. Se me fue el camión de las 12:00 p.m. del DF a Aguascalientes. Se suponía que iba a llegar en el autobús de las 5:00 a.m. y, claro, no llegué. Eso me salvó, según el agente este. Los sicarios se fueron luego de comunicar su frustración. La otra vez, no supo por qué se abortó la misión de matarme³⁵⁷.

³⁵⁷ *Idem.*

Conclusiones

Podríamos emparentar el teatro anarquista – socialista de 1933 de Elías Rivera y Alfonso Guerrero con el de Rogelio Guerra y el Conjunto Flores Magón. En primer lugar porque ambos tienen un origen socialista y denuncian injusticias sociales y laborales del sector obrero, es decir ambos comparten una ideología política de izquierda y ambos están enclavados en un género dramático preciso que es el didáctico, pues buscan infundir una perspectiva particular de pensamiento político. Las diferencias son que el primero parte del Sindicato, los lugares para la representación son espacios teatrales, espacios facilitados por sus lugares de trabajo y sobre todo gestionados por el sindicato, espacios ferrocarrileros; por otro lado no tiene una teoría ni metodología de enseñanza, sino que es empírico; aunque principalmente su género es el didáctico, también tiene influencias del melodramático. El segundo no tiene su origen en la clase obrera sino en una de las escuelas donde se forman para ser maestros: el CRENA; no tiene un lugar para la representación sino que se gesta en instituciones educativas con una estética de un teatro callejero cercano al teatro invisible de Boal³⁵⁸ y posteriormente por sus relaciones con el CLETA. Su género, el didáctico, a veces está mezclado con la farsa puesto que hace parodias de las figuras de autoridad que rompen la coherencia realista para abordar la injusticia en turno denunciada.

³⁵⁸ Cfr. Teatro invisible, en Boal, Augusto. *Teatro del Oprimido. Juegos para actores y no actores*. Nueva Imagen, México, 1980. Este teatro es el que se efectúa en espacio públicos (calle) donde la representación sucede sin que se haya comunicado a los espectadores que lo que están presenciando es una ficción. De esta forma, el transeúnte está asistiendo a una representación escénica que ha ido a él, y los actores y el equipo dramático han intervenido el espacio para desarrollar una puesta dramática sin avisar a nadie que lo que ahí sucede nada tiene que ver con la realidad. No se cobra, es un teatro que denuncia, tiene por objeto hacer conciencia sobre problemáticas e injusticias sociales y que el espectador se identifique, participe y se convierta en un *espect-actor* y reflexione.

La formación docente desde la educación normalista cobra importancia en el teatro aguascalentense ya que nunca otra iniciativa pública o privada se había opuesto mediante estos mecanismos dramáticos ante la identificación de opresiones gubernamentales, patronales, estudiantiles o de la administración de los docentes, además de que Rogelio Guerra tendrá un papel importante no solo en el teatro, sino en la vida educativa y cultural del Estado al igual que la figura de José Claro Padilla, y que junto con Guerra marcaron un hito en la implementación consciente de metodologías desprendidas desde la pedagogía del arte que desde su trabajo en la educación primaria de las comunidades rurales de Calvillo, impactaron en la sociedad de esas comunidades.

Una línea de investigación se abre al respecto de la educación normalista y el teatro en Aguascalientes, puesto que hemos identificado personajes capitales de distintas generaciones del teatro en Aguascalientes que surgieron allí y que, a la postre, han sido de vital importancia. Miguel Ruiz Esparza, maestro normalista proveniente de Teocaltiche tuvo especial papel dentro del teatro anarquista – socialista en la década de 1930. Antonio Leal y Romero tenía alumnas de la Escuela Normal de Aguascalientes año con año en la década de 1960. Jesús Velasco incursionó en el teatro escolar en la Escuela Normal del Estado, en donde permaneció de 1969 a 1992 impartiendo el taller respectivo. Tanto Rogelio Guerra Espinoza como José Claro Padilla se formaron en el Centro Regional de Educación Normal Aguascalientes (CRENA), el primero fue un gran representante del teatro callejero de denuncia durante la década de 1980 y el segundo es la principal figura de ruptura con el teatro institucional por medio del teatro independiente desde 1994 hasta la fecha, además de que ambos son pioneros en la pedagogía del arte y del teatro en la enseñanza de la educación primaria en el estado de Aguascalientes.

3.2. José Claro Padilla Beltrán y Formación Actoral *Al trote*. La apuesta por la profesionalización independiente (1984 – actualidad)



Me he entrevistado durante toda la vida con mi padre. Aseguro que, incluso en diversas ocasiones en las que yo no estaba al tanto de estar siendo entrevistado por él, ha estado percibiendo información diversa de mí sin darme cuenta que se la he brindado. Hemos estado en un ambiente diverso en nuestra interacción diversificada en que

entrevemos vivencialmente ha sido mutuo: de padre a hijo, amigo experimentado a amigo joven, teatrero a teatrero, hombre a hombre. En esta ocasión particular nos centraremos en el *modus* del entrevistador teatrero – docente – investigador – estudiante *kibbitzer* al hombre de teatro.

Entrevisté formalmente a José Claro Padilla Beltrán en dos ocasiones, una en la comodidad de su casa en enero de 2018 y la otra en el Foro Cultural *Al trote* en marzo de 2018 en torno a sus orígenes, acercamiento al teatro, influencias, formación profesional, vida laboral, campos de acción en las artes y en el teatro, su paso por el Centro Regional de Educación Normal Aguascalientes CRENA donde se recibió como profesor de educación primaria, su trabajo pedagógico – teatral con Rogelio Guerra, su paso por el grupo *Scala* de la sección 01 del Sindicato Nacional de los Trabajadores de la Educación (SNTE), el Instituto Cultural de Aguascalientes y el grupo “La Columna de Aguascalientes”, y finalmente, su grupo independiente de teatro llamado Formación Actoral *Al trote*.

Nacimiento



José Claro Padilla Beltrán, de 6 años, al final de la ceremonia de primera comunión.

Rincón de Romos, Aguascalientes, 1969.

José Claro nació en Rincón de Romos, Aguascalientes el 12 de agosto de 1963. Su madre Inocencia Beltrán Sánchez lo tuvo a la edad de 14 años y fue hijo único. Su padre se desentendió de ellos y tuvo algunos padrastros, algunos de ellos violentos y alcohólicos. Sin embargo siempre ha agradecido que Rubén le haya enseñado a trabajar como albañil –construyó algunas partes del Mercado Terán de la Ciudad de Aguascalientes– y a valorar la importancia del trabajo, esfuerzo y remuneración. Su madre toda la vida se dedicó al comercio informal diverso como la preparación de alimentos, al trabajo doméstico y aseo en diversas casas, al trabajo en el campo con la siembra y recolección de maíz, arroz, papa, chile, frijol, ajo, y frutos diversos como la uva y durazno, entre otros. En sus últimos años prosperó en el negocio particular de la venta de sombrero que adquiría sobre todo en tiendas de fábrica en la comunidad de San Francisco del Rincón, Guanajuato, para venderlo de manera informal en tianguis diversos en los alrededores de

Rincón de Romos, San José de Gracia y Pabellón de Arteaga, al igual que en un negocio establecido en este último municipio.

El primer contacto de José Claro con el teatro surgió durante su estancia en la Escuela Primaria Ruiz Cortines, porque ahí los maestros y el director llevaban constantemente funciones de títeres, comenta que ahí lo atrapó la ficción de la acción escénica. “Me llamaba poderosamente la atención el lenguaje, las anécdotas, los escenarios, la música que se usaba en cada una de las representaciones y eso me hacía soñar con mundos posibles”³⁵⁹.

El CRENA y el estreno en el teatro

Mi abuelita Chenchá (madre de José Claro), una vez me dijo que ella había batallado mucho en su vida, que desde muy pequeña se enfrentó a carencias, desigualdades, maltratos diversos y que nunca pudo estudiar porque no tuvo la oportunidad ni los medios, pues en su época no era bien visto que las mujeres estudiaran, además de que su familia no contaba con solvencia económica, pero que se percataba de que a las personas que estudiaban les iba mejor y no se los hacían tarugos tan fácilmente. Que cuando tuvo a su hijo pensó que lo mejor que podía hacer era trabajar para poderle ofrecer estudio, porque esa iba a ser su herencia. Toda vez que José Claro, su hijo, completó su educación primaria y secundaria, le preguntó qué quería ser, él habló de ser médico, futbolista, profesor. Su madre le dijo que no podía costearle la carrera de médico pues era muy costosa, pero de profesor sí, así que para que él estudiara se trasladaron a la ciudad de Aguascalientes. Realizó examen en el CRENA y en la Escuela de Educación Física.

³⁵⁹ José Claro Padilla Beltrán, entrevista por Carlos Adrián Padilla Paredes, Foro Cultural Al Trote, Aguascalientes, 18 de marzo de 2018.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Fue aceptado en ambas, pero se decantó por la primera, para formarse como profesor de educación primaria.

Su acercamiento al teatro ya como participante se dio en el CRENA, en donde era de carácter obligatorio por el currículum escolar entrar en un club artístico para poder complementar la formación docente; la oferta de clubes era: teatro, danza, música, fútbol, volibol, atletismo. Él eligió el fútbol, pues tenía buenas cualidades para ese deporte porque desde primero hasta cuarto año perteneció a la selección de su Escuela Normal. Tiempo después acudió al club de teatro con intenciones de pertenecer a él, pero fue rechazado.

Ya que su interés por el teatro iba más allá de pertenecer o no a un club escolar, de manera individual comenzó a buscar dramaturgos y obras de teatro. Entre sus primeras lecturas se encontró con una obra de Emilio Carballido llamada "Taller de ciencias sociales", misma que eligió para montar con sus compañeros para ser evaluados en la asignatura de Español. Gracias a esa primera experiencia teatral escolar comenzó el camino consciente del arte escénico. Por ello, tomó un taller de teatro que ofrecía la Secretaría de Educación Pública (SEP) para futuros profesores y actores, impartido por personalidades reconocidas en el ámbito del teatro a nivel nacional e internacional, como Carlos Ancira, Héctor Bonilla, Jorge Galván, Antonio González Caballero, Joanna Brito, Manuel Rojas, Francisco Beverido. A través del ojo crítico de estas figuras del teatro mexicano fue desarrollando su trabajo en los talleres. Al finalizar, además de la evaluación positiva, todos hicieron comentarios favorables y propositivos sobre su intuición, habilidades y actitudes como histrión y dentro del arte escénico. Este cúmulo de posturas lo inspiraron a capitalizar su interés en el teatro.

El profesor y la didáctica del arte y del teatro en la comunidad La Labor, Calvillo

José Claro Padilla es licenciado en español por la Escuela Normal “José Santos Valdés”, Maestro en Educación y doctorando en Educación por la Universidad Pedagógica Nacional Unidad 011 Aguascalientes. Pero antes de esos grados académicos, estudió para profesor de educación primaria en el CRENA; desde que egresó en 1983, se ha dedicado por completo al trabajo docente y al teatro. La primera escuela donde laboró fue la de la comunidad de Labor, en el municipio de Calvillo, Aguascalientes, Ags. Le dieron primer grado, en donde de manera indirecta comenzó a gestar y a experimentar con el teatro y las artes desde su arista de herramienta didáctica:

Empleé el teatro negro³⁶⁰ como instrumento para fortalecer la expresión oral de los alumnos, que no fue bien visto por las autoridades educativas, y se me llamó la atención en reiteradas ocasiones por el uso de este entramado metodológico poco conocido por la mayoría de los profesores, sin embargo lo seguí empleando por la gran aceptación de mis alumnos y el gran avance que mostraban en la expresión oral. Fue aquí que coincidimos Rogelio Guerra Espinoza y un servidor, pues él llegó a la Escuela Felipe Carrillo Puerto y, como ya nos conocíamos,

³⁶⁰ El Teatro Negro (*Black Theatre*) es un estilo teatral ilusionista, expresionista con el juego de telones y vestimentas negras, y objetos y marionetas de colores fluorescentes. Para esto los actores usan ropa de trabajo negra para cubrir totalmente sus cuerpos, incluso el rostro. El fondo del escenario es cubierto por un telón o telones negros con el objetivo de lograr una obscuridad armónica y un camuflaje entre los actores y el telón. Los actores manipulan objetos o marionetas fluorescentes. La luminotecnia cobra especial importancia ya que es la vía para que el espectador vea los objetos y las marionetas, pero no a los actores manipulándolos. Se emplea luz negra (definición libre mía). Para profundizar: Cfr. Kaufmann, M. Apuntes sobre el taller “*Introduction to Black Theatre*”. *International Scientific Society for Sports*. Edited by Graz, Austria, 2001.

comenzamos a diseñar de manera conjunta proyectos teatrales que veían la luz en los programas culturales que se realizan en la fechas escolares (día de la madre, del niño, honores a la bandera, etcétera) y creamos los encuentros culturales entre escuelas primarias de esa zona escolar que comprendía las comunidades como La Panadera, el Chiquihuitero, San Tadeo, La Labor, Piedras Chinas, Palo Alto, el Temaxcal y Calvillo. Estos encuentros eran vespertinos, en donde se conformaban programas socioculturales y nuestra escuela se distinguía por los sketch, sainetes, pantomima, poesía coral, corridos escenificados que disfrutaba la comunidad. Las artes vinculaban a las escuelas primarias³⁶¹.

Son muchos los pedagogos del arte que han abordado las bondades de utilizar las artes como herramienta didáctica para la enseñanza de diversas disciplinas y ámbitos del conocimiento humano. Es importante resaltar la reacción negativa que recibió por el uso del teatro negro para que, como lo comenta mi padre, sus alumnos relacionaran las letras del alfabeto con animales que iniciaban con cada una de las letras. Así en una clase los niños no sólo veían letras “A, B, C, D, E... Z” en la pizarra verde del frente, sino que fueron testigos de cómo fueron desfilando por su aula animales diversos –títeres o el mismo profesor personificado ‘negramente’- que además se llamaban cada uno como cada una de las letras del alfabeto. Ya puedo escuchar al profesor “¿cómo se llama este animalito de franjas negras y amarillas?” y los alumnos “¡abeja!”, y el profesor “¿y con qué letra inicia su nombre?”, y los niños “Con Aaaaaaaa”.

³⁶¹ José Claro Padilla Beltrán, entrevista por Carlos Adrián Padilla Paredes, Foro Cultural Al Trote, Aguascalientes, 18 de marzo de 2018.

El grupo SCALA del SNTE

Tiempo después José Claro tomó la iniciativa de armar un grupo de teatro con colegas docentes del Sindicato Nacional de los Trabajadores de la Educación, Sección I, Aguascalientes; posiblemente bajo la arenga de que otros profesores compartían gustos y posturas similares en cuanto al teatro. Este grupo se llamó SCALA y tiene sus orígenes preparatorios en 1983. Sus trabajos en escena son reconocibles a partir de 1984:

Quando emigré a trabajar de Calvillo a la ciudad, conformé en compañía de otros profesores la agrupación de teatro *Scala* del SNTE sección I, en donde después de haber presentado el proyecto al secretario general, lo vio con buenos ojos y lo aprobó, y nos permitió usar las instalaciones para que pudiéramos ensayar, porque baste decir que fue lo único que pedíamos: un lugar para poder desarrollar nuestra actividad. El objetivo que teníamos era dignificar la profesión docente a través del teatro y tuvimos buena aceptación dentro del gremio magisterial; nos convertimos en un buen referente participando en eventos de carácter institucional como el día del maestro, en donde llevamos a escena una obra de Alejandro Casona, *Cornudo, apaleado y contento* en el Teatro Morelos. También montamos la obra *Que me entierren con pompa* de Antonio González Caballero, la cual presentamos en el Centro de Readaptación Social CERESO Femenil y en el programa de los viernes culturales del Congreso del Estado; preparamos la obra *Los encantos del relajo* de Norma Román Calvo y trabajamos con la obra *Pedro y el Capitán*, de Mario Benedetti, con la que participamos en el Primer Encuentro de Teatro en Aguascalientes, obteniendo un

excelente reconocimiento por parte del público y siendo invitados a formar parte de la Columna de Aguascalientes, por nuestra destacada participación. Desde que formamos esta agrupación, la cual tuvo una vida de aproximadamente seis años, tomé las riendas de la dirección, era una voz interior que me lo exigía y así lo realicé, aunque jugué todos los roles³⁶².

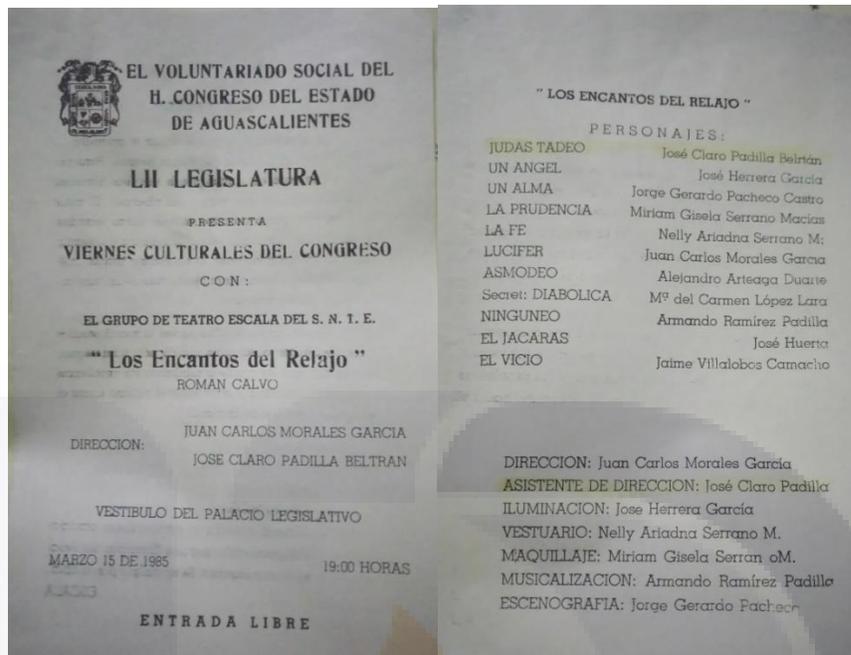


La imagen³⁶³ de la izquierda corresponde a nota de la obra *Que me entierren con Pompa*, de Antonio González Caballero. En ella podemos leer varios de los nombres de los integrantes de la agrupación.

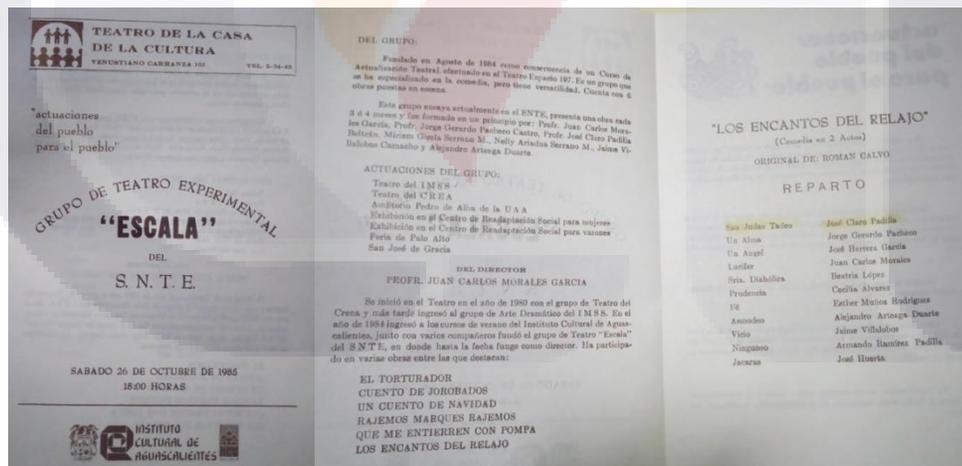
Está acompañada además por un crucigrama manuscrito por José Claro Padilla a partir de los nombres de los integrantes del grupo SCALA de la Sección I del SNTE

³⁶² *Idem.*

³⁶³ *El Hidrocálido*, Sociales, 6 de noviembre de 1984. Cortesía del archivo particular de José Claro Padilla Beltrán.



Programa de mano³⁶⁴ de *Los encantos del relajo*, de Román Calvo, Codirección de Juan Carlos Morales García y José Claro Padilla Beltrán. Grupo de teatro *Scala* del SNTE. Vestíbulo del Palacio Legislativo, Aguascalientes, Ags., 15 de marzo de 1985.



Este es otro programa de mano³⁶⁵ de la obra *Los encantos del relajo*. Cobra especial importancia porque además del reparto, leemos que el grupo fue fundado en agosto de 1984 como consecuencia de un curso de Actualización Teatral,

³⁶⁴ Cortesía del archivo particular de José Claro Padilla.

³⁶⁵ Cortesía del archivo particular de José Claro Padilla.

efectuado en el Teatro Espacio 197. También nos enteramos de que ensayaban en las instalaciones del SNTE y presentaban una obra cada 3 o 4 meses; conocemos los nombres de los integrantes: El director, Prof. Juan Carlos Morales García, Prof. Jorge Gerardo Pacheco, Prof. José Claro Padilla Beltrán, Miriam Gisela Serrano M., Nelly Ariadna Serano M., Jaime Villalobos Camacho y Alejandro Duarte. Los lugares en donde actuaron, como los teatros del IMSS, del CREA, el auditorio Pedro de Alba de la UAA, en los Centros de Readaptación Social para mujeres y para varones, en la feria de Palo Alto y en el municipio de San José de Gracia. Se influye finalmente una semblanza breve sobre el Director, quien se inició en teatro en 1980 en el grupo de teatro del CRENA y los seis montajes que para octubre de 1985 contaban. Es importante resaltar la colaboración por parte de la Casa de la Cultura para dar cabida a la agrupación de profesores del SNTE I Aguascalientes.

Dos profesores tuvieron la iniciativa de crear o participar en agrupaciones teatrales: al igual que Rogelio Guerra con el conjunto Ricardo Flores Magón, José Claro también inició la empresa de gestar un grupo teatral de docentes pertenecientes al Sistema de Educación Básica.

Jesús Velasco asistió a ver las presentaciones de SCALA y, al finalizar, invitó a José Claro Padilla en reiteradas ocasiones a formar parte de La Columna de Aguascalientes y a ser docente en la Casa de la Cultura. Fue finalmente cuando presentó la obra *Pedro y el Capitán*, de Mario Benedetti que se concretó la invitación:

Llegué a la Casa de la Cultura al ser seleccionado por la obra *Pedro y el capitán*, de Benedetti, y al dialogar con el maestro Jesús Velasco, me invitó a formar parte del cuerpo de maestros de teatro del ICA. Tuve contacto con muchas personas dedicadas al teatro y pude representar a nuestro Estado como actor en cuatro muestras

nacionales, como en el Festival Internacional del Teatro del Siglo de Oro, en el Chamizal, El Paso, Texas, Estados Unidos, con la obra de Lope de Vega *Los melindres de Belisa*. En la Muestra inauguramos en el Teatro Aguascalientes con la obra “Falsa Crónica de Juana la loca” de Miguel Sabido. Este grupo subvencionado por el ICA tuvo una proyección a nivel internacional y constantemente teníamos directores con gran currículo en el trabajo teatral como invitados, lo que fortalecía nuestro compromiso y manejo de herramientas teatrales con los compañeros que me tocó compartir el escenario (Iván Luévano, Ángel Mejía, Luis Antonio López, Arturo Pedroza, Jesús Martínez, Jesús Velasco, Héctor Herrera, Marco Antonio Herrera, Cristina Martínez, Sandra Zacarías, Lulú Parga, Lourdes Pedroza, Gigí Hernández Duque y otros)³⁶⁶.



La fotografía³⁶⁷ es de la obra *Falsa crónica de Juana la Loca*, de Miguel Sabido, Dir. Jesús Velasco. XII Muestra Nacional de Teatro, noviembre de 1991 en el Teatro Aguascalientes. Al centro, con corona, vemos a José Claro Padilla, quien

interpretaba al Rey Fernando de Aragón, cuando ya tenía algunos años de participar con La Columna. Revisemos a continuación su trayectoria en este grupo.

³⁶⁶ José Claro Padilla Beltrán, entrevista por Carlos Adrián Padilla Paredes, Foro Cultural *Al trote*, Aguascalientes, 18 de marzo de 2018.

³⁶⁷ Archivo particular José Claro Padilla.

Su paso por La Columna de Aguascalientes

En La Columna de Aguascalientes realizaban hasta cinco montajes por año, y ensayaban en el Teatro Morelos. Dice José Claro que “eso sin duda mostraba la importancia de dicha compañía que textualmente era del gobernador Ingeniero Miguel Ángel Barberena Vega, así que todo el poder del estado estaba al servicio de la compañía de teatro”³⁶⁸.

La agrupación comenzó las temporadas en el mes de abril en el segundo patio de la Casa de la Cultura, con el objetivo de que los espectáculos que ahí se presentaran fueran de grandes autores (Lorca, Argüelles, Ibarguengoitia, González Caballero, Leñero, Moliere, Ibsen, Chejov, Brecht, T.S. Eliot, Shakespeare, Lope de Vega, Tirso de Molina, José Zorrilla, Arthur Miller, Ionesco, entre otros) para formar públicos que abarrotaran el teatro en esas temporadas. “Nos costó seis largos años convertirlo en una tradición y lo logramos, aunque en la actualidad el objetivo sea montar comedias de enredos o situaciones, preocupando solo el aspecto económico”³⁶⁹. Continúa José Claro Padilla narrando su experiencia en el grupo La Columna:

Es importante recalcar que la Columna de Aguascalientes era el referente del teatro de calidad que se realizaba en el centro del país, contaba con personas que tenían una larga trayectoria escénica y eso era garante para que el producto artístico no desmereciera. Estoy plenamente convencido que le faltó visión y un gran debate al director para poder posicionar a este grupo de grandes actores y convertirlo en profesional, entendida esta

³⁶⁸ *Idem.*

³⁶⁹ *Idem.*

palabra como una empresa que da trabajo y otorga condiciones salariales y de salud a sus integrantes³⁷⁰.

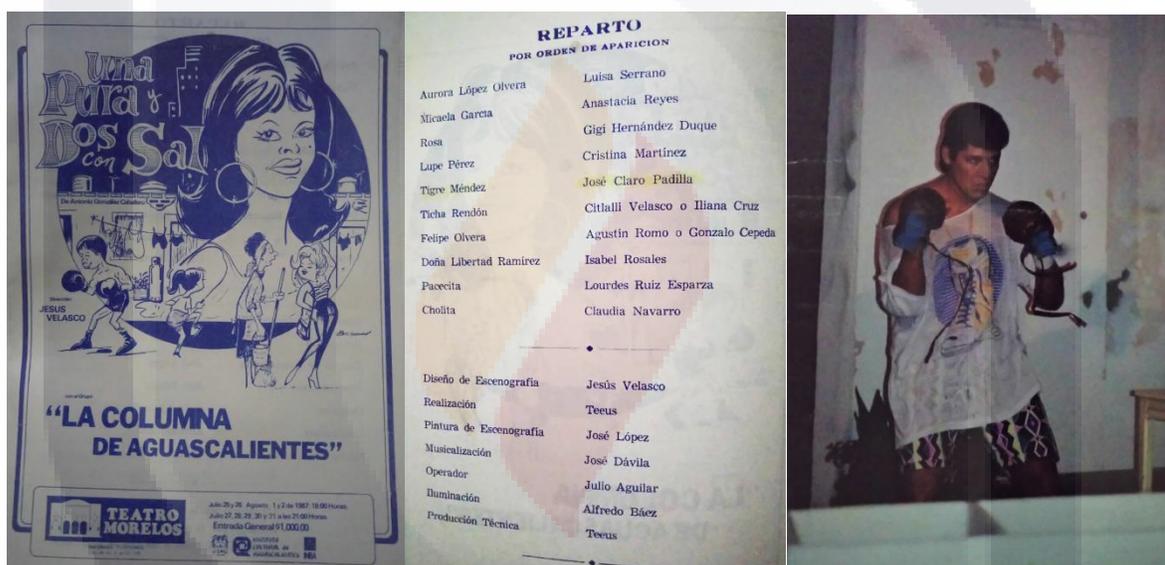
El comentario sobre posicionar y profesionalizar el grupo se refiere a generar una especie de contrato de trabajo formalizado con el Instituto Cultural de Aguascalientes, similar al que para esa época consolidaría la Orquesta Sinfónica de Aguascalientes. Prosigue el maestro Padilla Beltrán relatando su paso por la agrupación:

Cuando ingresé a la Columna, la selección de obras las hacía el director, pues sólo nos indicaba a quien quería en su reparto después de cuatro años parece ser que se le acabó el repertorio y para realizar un montaje nos solicitaba que leyéramos, cosa que le agradezco profundamente, porque gracias a eso, tuve contacto con muchos dramaturgos y me volví en un obcecado de la lectura; en mi recorrido me encontré con Argüelles, Leñero, Dante del Castillo, Emilio Carballido, Rafael Solana, Willebaldo López, González Caballero, Héctor Azar, Héctor Mendoza, Maruxa Villalta, García Lorca, Humberto Robles, Mauricio Magdaleno, Urtusástegui, Alejandro Licona, Brecht, Albert Camus, Liera, Pilo Galindo, Sabina Berman, Elena Garro, González Dávila, Moliere, Shakespeare, Lope de Vega, José Zorrilla, Tirso de Molina, Juan Ruíz de Alarcón, Miller, Eugeni, Esquilo, Sófocles, Eurípides, Tennessee Williams, Pedro Calderón, Josefina Hernández, Becket, Ibsen, Alfonso Paso, Sartre, Usigli, Azcarate, y muchos otros y vaya banquete que me di. Pero no quiero desviarme del tema. Una vez que leíamos en una sesión especial exponíamos lo leído y se

³⁷⁰ *Idem.*

seleccionaba el que emocionaba o contaba con mayores argumentos, muchos de los textos que leí y que propuse fueron seleccionados y llevados a la escena. Así que la tarea de leer recayó en mí, cosa que me agradó demasiado³⁷¹.

Como actor, participó en obras varias como *Los melindres de Belisa*, *Una pura y dos con sal*, *Los albañiles*, *Un tranvía llamado deseo*, *El gran inquisidor*, *Los cuervos están de luto*, *Los hidalgos de Verona*, *La soberana convención*, entre otras); como director, sobresalen *Adán Eva y la otra*, *El atentado* y *Los derechos del hombre*.



Programa de mano³⁷² de la obra *Una pura y dos con sal*, de Antonio González Caballero, Dir. Jesús Velasco. Teatro Morelos, Aguascalientes, julio y agosto de 1987. En la fotografía³⁷³ de la derecha vemos a José Claro Padilla en el personaje del boxeador Tigre Méndez. La creación de este personaje le implicó entrenar box por un par de meses³⁷⁴.

³⁷¹ *Idem.*

³⁷² Cortesía del archivo particular de José Claro Padilla Beltrán.

³⁷³ Cortesía del archivo particular de José Claro Padilla Beltrán.

³⁷⁴ José Claro Padilla Beltrán, entrevista por Carlos Adrián Padilla Paredes, Foro Cultural *Al trote*, Aguascalientes, 18 de marzo de 2018.

En lo que se refiere al Centro de Estudios Teatrales fue maestro de actuación, tanto en el grupo de iniciación, como el de intermedios y de avanzados. En la década de 1990, el ICA se vio en la necesidad de aumentar el número de centros especializados en pos de la descentralización. En torno a ello, nos narra Claro Padilla:

Por lo que se buscó la vieja construcción de los baños públicos conocida como “Los Arquitos” y aprovechándose su fisonomía se adecuaron para generar la carrera de Técnico en actuación, aquí mi papel fue de asesor externo, al sugerir cómo deberían aprovecharse los espacios para obtener el mejor beneficio de ese lugar que se conoce actualmente como Centro Cultural “Los Arquitos”. Se me notificó que sería enviado para coordinar en compañía del Mtro. Jesús Martínez la actividad teatral, cosa que finalmente no sucedió, al parecer la orden del personal llegó de Bellas Artes, y en nuestro lugar, llegó Alcibiades Zaldívar, a trabajar con la mesa ya servida y a estructurar un plan de estudios al cual nunca tuvimos acceso para valorar, como gente de teatro y además conocedora del contexto³⁷⁵.

El maestro Padilla cuestiona que por un lado se le haya comunicado tanto a él como al maestro Martínez que serían los encargados del área de teatro del naciente Centro Cultural “Los Arquitos”, pero que no se haya concretado esto, sino que en contraparte, se haya tenido que declinar por una decisión devenida de las directrices del INBA, quienes colocaron a Alcibiades Saldívar a la cabeza del nuevo proyecto descentralizador, sin contar con el conocimiento contextual de la realidad

³⁷⁵ *Idem.*

y las necesidades teatrales de Aguascalientes y sin haberles consultado a los maestros conocedores de la localidad.

Aguascalientes ha tenido un crecimiento demográfico de grandes connotaciones especialmente para la parte oriente y el ICA se vio en la necesidad de mandar gente de todas las disciplinas artísticas al Centro Cultural y Recreativo (CEDAZO). Aquí nace otra historia pues comencé diseñando proyectos que fueron bien recibidos por el público como: “Mis vacaciones en el CEDAZO”, “Las pelonas arroyeras del CEDAZO”, “Festival navideño”, “Festival de fin de cursos” y talleres artísticos dedicados a los alumnos de educación básica del Estado de Aguascalientes, en los programas interinstitucionales. Consolidé mi mirada y mi saber teatral al realizar el montaje naturalista “Juan Chávez emperador de los caminos” de José Guadalupe Domínguez, con el grupo *Al trote*, mismo que fue fundamental para que se rescatara esa parte proporcional del CEDAZO y se realizara un parque temático³⁷⁶.

El profesor Claro Padilla diseñó diversos festivales y programas artísticos y teatrales en el Parque Recreativo “El Cedazo”, y montó diversas puestas en escena, entre las que destacó la pluma del aguascalentense Guadalupe Domínguez por dos aspectos; el de una reflexividad propia en torno de una maduración teatral, así como por el impacto que tuvo al realizar esta obra con carácter naturalista en una locación a la intemperie. Yo fui testigo de esta obra que se realizó en “El caracol” (espacio que años más tarde se convertiría en el Parque El Caracol, donde está la tumba de Juan Chávez, y paleo esculturas representativas de alrededor de

³⁷⁶ *Idem.*

cuarenta especies de animales prehistóricos), y vi cómo la gente llenaba las sillas para ver una obra que contaba con caballos, rifles y vestimentas acordes a la época retratada. En cuanto al grupo La Columna de Aguascalientes, cierra José Claro Padilla con las siguientes palabras:

Estuve en la Columna por nueve años, en los que aprendí a conocer cómo la institución es un gran soporte para realizar tu trabajo, te cobija y te ayuda a gestionar, pero al final del camino me cuestionaba: ¿y cuándo ya no pueda aportar de manera directa al arte teatral, o cuándo llegue otra persona a la dirección y me den las gracias, sólo porque no comulgo con sus ideas? Por supuesto hubo grandes enfrentamientos de discernimiento con el maestro Velasco, sobre diversos tópicos y pude entender que ya tenía alas suficientes para volar y realizar mi sueño: una compañía independiente y mi foro. Por supuesto nadie creía en mí, sólo yo, mi familia y doce personas con las que formé el grupo de teatro Formación actoral *Al trote* A.C., mejor conocido como *Al trote*³⁷⁷.

El antecedente de Formación Actoral *Al trote* lo tuvo la obra *El campeón*, de Enrique Cisneros, montaje que realizó con el grupo de iniciación teatral del ICA, del cual era maestro y director, el cual generó molestia al titular de La Columna, porque esta obra había logrado ser elegida para representar al ICA en la Segunda Muestra Estatal de Teatro de 1993, en lugar del montaje en turno de La Columna de Aguascalientes al cual desplazó, por lo que:

³⁷⁷ *Idem.*

se nos prohibía ensayar en las instalaciones de la Casa de Cultura y, bueno, pues esa era la señal, así que invite a los muchachos para conformar *Al trote* y valientemente aceptaron. Esta compañía oficialmente se llamó así el 1 de febrero de 1994; lo bauticé así por un ejercicio teatral de Grotowski relacionado con el trote contemplativo, que exigía rigor y como grupo independiente teníamos que andar así, *Al trote*. Comenzamos a hacer un proyecto y lo inscribimos en el FONCA, resultamos ganadores, esto fortaleció a nuestra compañía y nos dio para hacer tres años proyectos con esa beca, pues supimos administrar muy bien el recurso.



En la imagen³⁷⁸ de la izquierda vemos en escena a Daniel Muñoz, integrante del grupo de iniciación teatral del ICA, durante la representación de *El Campeón*, de Enrique Cisneros, Dir. José Claro Padilla. Esta puesta tuvo lugar en el vestíbulo del Palacio Legislativo el 15 de

agosto de 1993. En una nota del hidrocálido se lee que “esta obra tiene un acabado experimental, en el desprecio del montaje habitual y el espléndido sentido del espectáculo”³⁷⁹. Se entiende que el director estaba buscando nuevas formas teatrales y espectaculares.

³⁷⁸ José Claro Padilla Beltrán, entrevista por Carlos Adrián Padilla Paredes, Foro Cultural *Al trote*, Aguascalientes, 18 de marzo de 2018.

³⁷⁹ *Hidrocálido*, 15 de agosto de 1993.

Del rigor contemplativo grotowskiano a Formación Actoral *Al trote*

Hablemos de la naturaleza de la identidad de los diversos grupos de teatro. La identidad del grupo de teatro de Cultura Racional, era anarquista; la del grupo del Conjunto Hamlet, era familiar. La identidad del grupo de Leal y Romero, al igual que la de Los Teatristas de Aguascalientes de Jorge Galván, y la de La Columna de Aguascalientes, era institucional en las tres agrupaciones. Sin embargo presentan ciertas diferencias entre ellas: la primera obedecía a la ideología católica del director Leal y Romero; la segunda, además de la institución, contemplaba una autoidentificación como actores de teatro representativos de una localidad, más o menos como el mecanismo de los renacentistas quienes se asumieron como artistas; la tercera, también institucional y como referentes del teatro de la localidad, se sujetaron además a un símbolo primigenio de la identidad aguascalentense: la columna central de la exedra de la plaza de armas coronada por el águila; podríamos interpretar su nombre como el símbolo de la columna teatral, el soporte teatral de Aguascalientes, siendo la exedra, el Instituto Cultural de Aguascalientes. *Al trote*, por su parte, tiene un nombre que no es institucional y desde allí establece una ruptura simbólica: su identidad es de elección propia, es el movimiento rítmico, pausado, constante, que no se detiene, contemplativo hacia afuera y hacia adentro, independiente de lo de afuera comprometido consigo mismo. Tiene su origen gracias a un ejercicio de Gerzy Grotowski³⁸⁰, ya no más la institución, sino una teoría teatral elegida libremente de entre el abanico de posibilidades ya conocido hacia 1994 en Aguascalientes.

³⁸⁰ Gerzy Grotowski es conocido mundialmente por su “teatro pobre”, donde elabora toda una estética de un teatro que abandona toda cimentación en la elaboración artificiosa y pretenciosa de la escenografía y de la verdad escénica; renueva la ritualidad y la resignifica, centrándose en la formación mística del actor, en una vanguardia renovadora de la experimentación. Cfr. Grotowski, Jerzy, “Hacia un teatro pobre”, *Odra*, núm. 9, Wroclaw, Polonia, 1965.

Formación Actoral *Al trote*. O 1994, el año de la ruptura



Tiene sus inicios el 1º de febrero de 1994 por iniciativa del Maestro José Claro Padilla Beltrán y algunos de sus alumnos que tomaban los cursos de iniciación teatral en el Instituto Cultural de Aguascalientes. Desde entonces a la actualidad, de

manera ininterrumpida, ha presentado de tres a cuatro montajes por año, en los que se ha esforzado por lograr resultados positivos para sus integrantes y para el público que les sigue la pista en la experimentación teatral, sobre todo en aquella que se acerca más a nuestra realidad social y cultural. Cuando le pregunté al maestro José Claro sobre el origen de la idea de independizarse, refiere que:

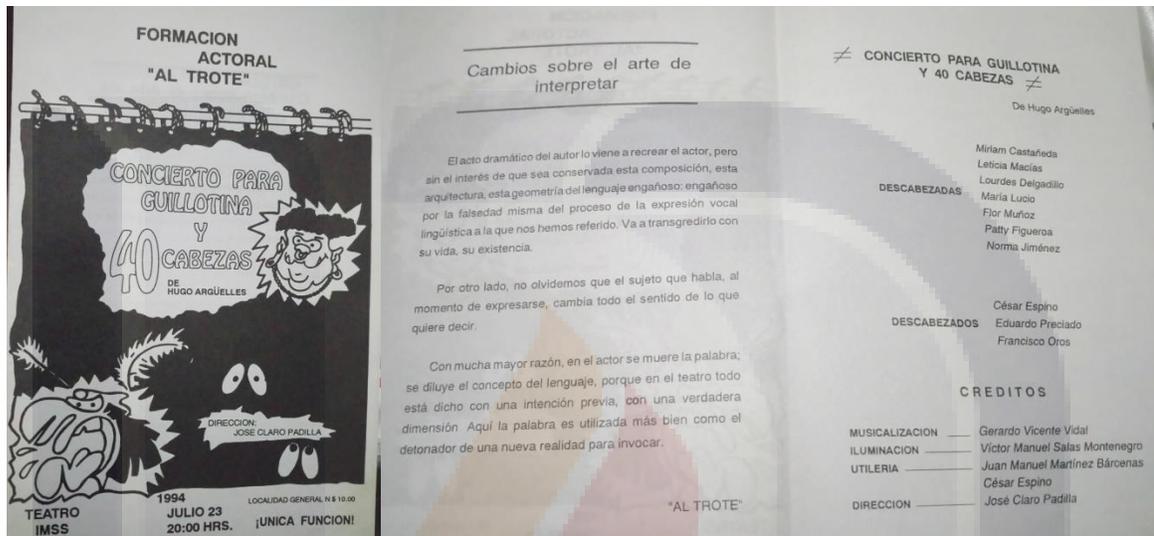
en algún momento empecé a observar los contactos, el aprendizaje, los elementos con que contábamos en la Columna de Aguascalientes y le propuse al maestro Velasco hacer modificaciones: que continuara “la Compañía” de la Columna, pero que también hubiera “La Columna iniciación”, un “semillero de La Columna”, registrar el nombre, hacer convenios por escrito con el ICA para seguir en las instalaciones pero con libertad independiente creativa. No le convencía mi idea.

Durante aproximadamente 4 años estuve insistiendo a Velasco con lo mismo. Y al mismo tiempo fui gestando la idea de tener una propia compañía porque me preguntaba qué evolución iba a tener allí, qué iba a hacer de mí en el teatro dentro de veinte años.

Cuando iba a arrancar Al Trote, ya tenía el proyecto, iba a empezar el primero de enero de 1994 –coincidente con el inicio del EZLN–.

Les platicué a los que íbamos a conformar el grupo que quería que

fuéramos revolucionarios, ya tenía el nombre, los objetivos, las reglas y estatutos, el taller de formación actoral, los horarios de ensayo, el estilo, el tipo de teatro que íbamos a hacer, ya había metido el proyecto *Concierto para guillotina y 40 cabezas* al FONCA.



Arriba vemos el programa de mano³⁸¹ de *Concierto para guillotina y 40 cabezas*, de Hugo Argüelles, Dir. José Claro Padilla. Formación Actoral al Trote. Este montaje fue el primero de la agrupación independiente. La ruptura con el teatro institucional ya estaba fraguada. En el programa, además del reparto y los créditos, leemos un manifiesto o posicionamiento sobre el lenguaje, la palabra y el arte del actor, con una intención provocadora “Cambios sobre el arte de interpretar”.

Le pregunté al maestro Claro las obras más importantes del grupo y dijo:

Los montajes más relevantes han sido: *Juan Chávez, emperador de los caminos*, de José Guadalupe Domínguez; *Fauna Rock*, de Leonor Azcarate; *El jinete de la divina providencia*, de Oscar Liera; *La cristiada*, de Juan Bárcenas; *El monje*, de Juan Tovar; *El Pirata de la*

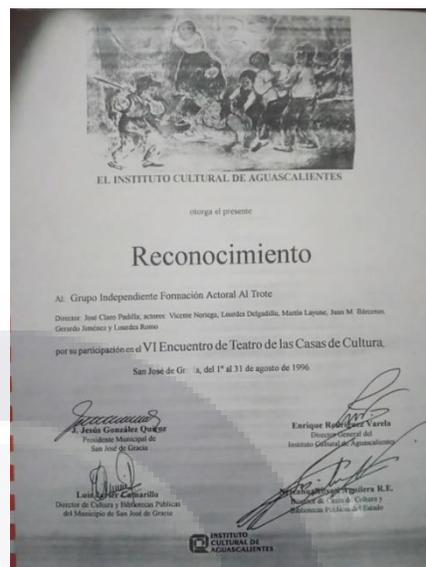
³⁸¹ Archivo particular de José Claro Padilla.

pata de palo, de Triunfo Arciniegas; *La casa de Bernarda Alba*, de García Lorca; *Los albañiles*, de Vicente Leñero; *Una pura y dos con sal*, Antonio González Caballero; *Cada quien su vida*, de Luis G. Basurto; *Princesas desesperadas*, de Urtusástegui, entre otras memorables. El alcance que tuvimos llega a las cien representaciones; tenemos obras que han permanecido cinco años en cartelera; hemos participado en el encuentro de Los amantes del teatro de la ITI UNESCO, en el teatro Jiménez Rueda.

El objetivo de *Al trote* es claro: formar actores de manera integral y con un gran sentido humano. Las obras se eligen de acuerdo al momento histórico que se vive, a la problemática o bien a un reto profesional para poder continuar con lograr el perfil del actor, así que vamos desde la farsa, la tragedia, comedia hasta el melodrama. Nosotros en *Al trote* hacemos largas temporadas, y esto difícilmente lo pueden hacer otras compañías, además mantenemos un equipo estable, lo que garantiza mayor compenetración, no hacemos arte por dinero, ese llega sólo. Tenemos un Foro Cultural, formamos actores, es decir tenemos escuela hay una metodología que ya nos da un rostro, hay varios actores de nuestra escuela que son maestros de actuación en universidades y dirigen compañías, la mayoría de ellos con excelentes resultados.

El objetivo de *Al trote* con el tiempo no ha cambiado más bien se ha adecuado y mejorado pues ahora que el público nos reconoce dentro de la escena local, el grado de preparación requiere de mayor exigencia.

En la imagen de la derecha encontramos un reconocimiento del ICA al Grupo Independiente Formación Actoral al Trote, por su participación en el VI Encuentro de Teatro de las Casas de Cultura. San José de Gracia, 31 de agosto de 1996. En esa época el Director del ICA era Enrique Rodríguez Varela. Nos podemos percatar de que a pesar de la ruptura, el trabajo y reconocimiento con el ICA continuaban.



A la izquierda vemos el programa de mano³⁸² de la puesta *La Cristiada*, de Juan Manuel Bárcenas, Dir. José Claro Padilla. Esta obra se escenificó en el Museo de la Cristiada en noviembre de 2004.

La agrupación *Al trote* cuenta con un vasto repertorio³⁸³ observable desde 1994 hasta la actualidad, año en que celebró su XXV

aniversario; dicho repertorio es diverso en sus estilos, temáticas, géneros y discursos. La elección de la obra a representar parte de una conciencia histórica y del presente, de los problemas socioculturales o por retos y objetivos de la propia la formación actoral y teatral. Tienen el objetivo de contar con temporadas largas al menos de cincuenta representaciones, llegando en muchos casos a las cien. Cuentan con un equipo estable pero que se renueva cada cierto tiempo. Si bien

³⁸² Cortesía archivo particular José Claro Padilla Beltrán.

³⁸³ Se encuentra al final de esta tesis en el Anexo F. "Repertorio del grupo Formación Actoral Al Trote A. C."

podemos encontrar allí miembros desde su fundación, también podemos observar siempre caras nuevas. Tienen su propia escuela de formación actoral, semillero de su compañía. Algunos integrantes, luego de tiempo, libremente, han decidido crear sus propias compañías como el caso de Martín Layune con su grupo *Lotería Teatro* y el de Juan Bárcenas y su *Secta Minúscula*, solo por mencionar algunos. En otros casos, como en el de Layune y en mi caso, ambos somos profesores de la Licenciatura en Artes Escénicas: Actuación, de la Universidad Autónoma de Aguascalientes. El grupo estuvo en sus inicios en el Centro Cultural y Recreativo “El Cedazo” y permaneció allí aproximadamente hasta 2005.



En 2007 se inauguró el Foro Cultural Al Trote, en Álvaro Obregón 236, en el Centro de la ciudad. En la fotografía³⁸⁴ de la izquierda vemos a José Claro Padilla y Jesús Martínez cortando el listón inaugural. Allí se diseñó un escenario, unas gradas y una cabina de iluminación y sonorización y se representaron varias obras

entre las que destacan *La Casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca (primer montaje en ese espacio), de la cual se develó una placa por alcanzar las cien representaciones, y tuvimos como madrina a la actriz Lucía Guilmáin. *Loco por Ellas* (basada en Sueños de un seductor, de Woody Allen), *Cada quien su vida*, de Luis G. Basurto. A partir de 2011 nos mudamos a un foro propio, con el mismo nombre, espacio que le ha permitido al grupo consolidarse tanto en la enseñanza como estéticamente y, a su vez, formar sus propios públicos.

Formación Actoral *Al trote* A.C. ha trascendido tanto a nivel local, nacional e internacional, con la firme intención de hacer, promover, difundir y mostrar el arte teatral a toda la gente, siempre en carácter de grupo independiente y autónomo, y

³⁸⁴ Archivo particular de Carlos Adrián Padilla Paredes.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

dispuesto a recibir todo tipo de pensamientos artísticos innovadores, de elementos que enriquezcan la trayectoria del grupo.

Hemos conocido la trayectoria de José Claro Padilla en torno al teatro, sus inicios en el grupo *Scala*, su paso por La Columna de Aguascalientes y la gestación de Al Trote. De éste último hemos revisado sólo sus orígenes y observado su actividad a finales del siglo XX, puesto que es en el siglo XXI donde tiene mayor presencia en el teatro local y nacional. Para cerrar este apartado, el maestro José Padilla nos comenta sobre su autodidactismo en un primer momento, y de los talleres con diversos maestros referentes en la escena a nivel nacional. Él reflexiona:

Durante más de veinte años el estudio de teatro que realizaba era de manera autodidacta en los grupos que formé y con los que participé como actor o director. Me convertí en maestro de teatro del ICA, y digo me convertí en el sentido de que había que leer las teorías, o en el mejor de los casos conocer o crear las metodologías para entender cómo se forma un actor y esto me hizo adentrarme aún más en la cuestión de análisis de textos escénicos; por otro lado, debo mencionar que asistí a cursos de actuación con Ramírez Carnero, Luis de Tavira, Margüles, Jesús Martínez, Jesús Velasco, Sandoval, José Solé, Marta Luna. Tiempo después realicé de manera formal y con reconocimiento oficial una Licenciatura en la Universidad de Guadalajara en Expresión teatral. Mi formación docente ejerce gran influencia en mi quehacer teatral, en el lenguaje poético, en los temas; cuido la parte de la didáctica y la pedagogía, entendidos como la oportunidad de generar mensajes de análisis críticos de las situaciones vivenciadas por los

personajes en cuestión y que sirvan de referente para abatir o enfrentar los problemas actuales. Veo al teatro como un encuentro para dialogar los problemas de la humanidad y encontrar en las posibles vías de análisis y solución, desde la mirada de lo artístico.

Conclusiones y reflexiones

José Claro Padilla nació en Rincón de Romos, Aguascalientes, su madre se casó muy joven; vivió una infancia y adolescencia dentro de la marginalidad cercana a los peligros de la pobreza, violencia, alcoholismo de su padre y su padrastro y de las cantinas que frecuentaban, donde algunas veces le tocó ir a sacarlos, en medio de peleas, donde, una ocasión, fue testigo de cómo a un señor lo atacaron con arma blanca y “le colgaban las tripas y gritaba ‘ya me mataron, ya me mataron’, mientras sostenía sus intestinos desbordados fuera de su vientre”. Él se encontraba en un medio en el cual era habitual irse a Estados Unidos, replicar la violencia familiar, alcoholismo, drogadicción, las peleas callejeras fatales, analfabetismo entre otros. El impacto del teatro desde la primaria y más en el CRENA, así como el papel de su madre, quien lo apoyó en su carrera de profesor de primaria, cambiaron, no solo el camino de un pequeño “Chirino” como era conocido desde su niñez y hasta la actualidad en Rincón de Romos, sino que constituyó una verdadera peripecia aristotélica, puesto que en lugar de un potenciales destinos naturalistas que pudo elegir por el entorno socioeconómico de la región, se transformó en un hombre que tuvo acceso a la educación básica, normal, licenciatura y cursó posgrados en las áreas de educación y de teatro, que tiene una familia de tres hijos que nacieron en una cuna sensible y consiente en torno a la educación, el arte, la literatura y el teatro. Su hija menor, Andrea, se prepara en las

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

vías de las artes plásticas, particularmente, del dibujo y la pintura; su hija Pamela es actriz de teatro con una trayectoria importante a nivel local y nacional, con incursión en el cine nacional; mientras que su hijo mayor, Carlos, es profesor de teatro en la Universidad Autónoma de Aguascalientes y escribe las líneas que ahora usted lee. José Claro se transformó además en un profesor no solo de niños de primaria, sino en un formador de profesoras de primaria, un docente con un perfil enfatizado en la pedagogía del arte y del teatro como herramientas no solo para la educación del niño y del adulto, sino para su formación integral. El perfil primero autodidacta, y después mediante cursos y la formalización de una licenciatura en artes escénicas para la expresión teatral de la Universidad de Guadalajara, le permitieron erigirse como uno de los más importantes actores y directores de Aguascalientes, con una trayectoria importante a nivel nacional e internacional así como incursiones en la televisión y en el cine nacional; el profesor Claro representa el principal motor de ruptura ante el teatro institucional mediante un proyecto de enseñanza y práctica del teatro con el grupo Formación Actoral *Al trote*, A. C. compañía profesional de teatro que es un parteaguas en la historia de nuestro teatro pues no existe otra con sus características que de manera ininterrumpida desde 1994 haya formado actores y haya mantenido una constancia de presentación de al menos dos puestas en escena año con año durante veinticuatro años. Algunos de los profesores de las Licenciaturas relacionadas con el teatro que se imparten en Aguascalientes tuvieron su origen formativo, de enseñanza escénica y de primeras tablas teatrales –algunos con una fuerte trayectoria rastreable allí mismo– en el grupo *Al trote*; tal es el caso de Martín Layune, Ana Castillo, Juan Manuel Bárcenas, Carlos Velasco, Carlos Padilla.

Varios de sus exalumnos (procedentes de *Al trote* o de su etapa como profesor de teatro en la Casa de la Cultura), además, han ingresado a las

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

licenciaturas antes mencionadas, lo que posiciona a *Al trote* como un semillero o un preámbulo muy importante para los actores en Aguascalientes, como los casos de Ivonne Gallegos, Juan Manuel Torres, Julio Cervantes, Elizabeth Quezada, Oscar González, Bárbara Sánchez, Edgar Ponce (ambos primero UAA y luego Universidad Veracruzana), Omar Adair, entre otros.

Son varias las trayectorias de personajes que se pueden rastrear, de quienes han iniciado o han pasado por *Al trote*, y posteriormente fundaron sus propios proyectos culturales, grupos teatrales o se han incorporado a otras agrupaciones, de nuevo ubicando a la compañía como semillero de grupos, tales como Martín Layune y Lourdes Delgadillo (Lotería Teatro), Ana Castillo (Programa Nacional de Teatro Escolar PNTE, 2017 y Congreso Nacional de Teatro 2018), Juan Manuel Bárcenas (Secta Minúscula de los Viajeros Frecuentes), Carlos Manuel Velasco “Campana” (La Columna de Aguascalientes), Gerardo Daniel (Om Dam), René Rusbell, Omar Adair (quien comienza a tener un despunte importante en el teatro nacional).

Fue invitado por los maestros Tomás Urtusástegui, Isabel Quintanar (Presidenta) y Mario Ficachi (vicepresidente) en 2011 como miembro de la *International Theatre Institute*, ITI UNESCO.

El maestro Padilla es un referente de toda una generación de ruptura ante el teatro institucional y el inicio del teatro independiente. Tanto José Concepción Macías Candelas como Jorge Galván lo observan como un referente del teatro aguascalentense independiente. El primero sostiene que “José Claro es todo un referente de su generación que es la mía [...] y al igual que yo, ambos somos

autodidactas, pero él es parte de ver el teatro ya desde la pedagogía, cosa que ni Velasco en el Instituto tenía”³⁸⁵; el segundo me dijo que:

Él va en solitario. Si él tuviera los recursos que tuve, haría lo mismo que yo hice. El mérito de su grupo *Al trote* está en que es el primero que rompe con el ICA y que marca un teatro bien hecho pero alejado de lo que marca el Estado. Los demás grupos luego de *Al trote* son repeticiones porque no marcan un hito, el de él sí. [...] El teatro oficial depende de quién está en el poder³⁸⁶

La ruptura se da puesto que el teatro ya no proviene de una institución del estado, sino de la iniciativa independiente, ya no tiene qué ver con cubrir la agenda oficial, sino la de una conciencia estética y un compromiso pedagógico que no tiene que rendir cuentas a nadie sino al teatro y a la sociedad. Cuando el maestro Galván decía que era un “teatro bien hecho” se refería a que no era un teatro improvisado, sino que, coincidiendo con Macías Candelas, se trata de un teatro de personas preparadas bajo un esquema pedagógico propio, que parte de las teorías escénicas de Konstantin Stanislaski, Vsévolod Meyerhold, Bertolt Brecht, Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski, Evgueni Vajtángov, Adolf Appia y Gordon Craig, Michel Chéjov, Lee Strasberg, Stella Adler, Sandford Meisner, Antonin Artaud, Erwin Piscator, Peter Brook, Eugenio Barba, Augusto Boal entre otros. Se observa la influencia que la formación como profesor normalista tuvo en su faceta teatral, ya que a lo largo de los años ha elaborado una propia técnica teatral amalgamada de los diversos teóricos antes mencionados y con ejercicios originales propios.

³⁸⁵ José Concepción Macías Candelas “Chon”, entrevista por Carlos Adrián Padilla Paredes, Café del Codo, Aguascalientes, 11 de noviembre de 2017.

³⁸⁶ Jorge Galván, entrevista por Carlos Adrián Padilla Paredes, Café Catedral, Aguascalientes, 3 de diciembre de 2015.

Otro aspecto de la ruptura fue que a diferencia de otros grupos emergentes hacia mediados de los años noventa del siglo XX, no se trató solamente de la presentación de temporadas de diversas obras teatrales –que ya representaba toda una proeza en nuestro estado que no apoyaba (no apoya) a los creadores independientes–, sino de toda una escuela con una estética, mística y, con una escuela formadora de actores, con un espacio propio como lo es el Foro Cultural *Al trote*, casa de Formación Actoral *Al trote* desde el Año 2006, misma que en un primer periodo estuvo en la calle Álvaro Obregón 236, en el Centro de la Ciudad hasta 2011, cuando se traslada al domicilio actual, en Héroes de Chapultepec 216, en El Barrio del Encino.

José Claro Padilla refiere que a los directores teatrales de Aguascalientes no les importa más que conseguir los métodos para aplicarlos como si fueran recetas; disponer del método de alguno de los teóricos de la escena e implementarlo a rajatabla, como si las personas fuéramos clones a los cuales aplicarles un método de actuación, obteniendo siempre el resultado esperado. “Horneé 6 meses en la técnica Stanislavski y sirva frío en el escenario”, podría analogar yo. En su experiencia se ha percatado de que varios de los directores entienden los métodos o las teorías escénicas como si tuvieran la misma naturaleza que los instructivos o que las fórmulas matemáticas, como si fuera algo que puede aplicarse de manera uniforme e indistintamente del actor o el estudiante, como un algoritmo o un diagrama de flujo que indefectiblemente siempre nos lleva del inicio al final exitoso de un trabajo escénico; él piensa que no se puede pretender que todo estudiante, todo actor, toda persona sea susceptible de entender a cabalidad –sin importar la habilidad–.

Su trabajo lo ha llevado a experimentar diversas teorías escénicas y de dirección como la vivencia, la encarnación y las acciones físicas de Stanislavski; el

Teatro del Oprimido de Augusto Boal; el Teatro Pobre de Jerzy Grotowski; la biomecánica de Meyerhold, la Imaginación de Chéjov; el Método de Strasberg, el Teatro Épico y el *verfremdungseffekt* de Brecht, el Teatro de la Crueldad de Artaud; la transparencia de Brook, la ritualidad, el parateatro y el teatro pobre de Grotowski; la Antropología Teatral de Eugenio Barba; el Teatro de la Muerte de Kantor, entre otros. Su enfoque considera el proceso y la persona. Refiere que varios directores se enfocan en el producto final y él en la persona, en su proceso, en si ya está en el entendimiento o en la proximidad de comprender esa nueva teoría o ese nuevo personaje; incluso la decisión de las temáticas, la secuencia, el orden de las obras que habrán de llevarse a la escena –cuál monto primero y cuál monto después– depende directamente del avance y la realidad del proceso de aprendizaje cada uno de sus estudiantes y actores. No se ciñe ciegamente con el cumplimiento de los planes de las materias de su propia escuela, sino a la referida realidad del proceso de aprendizaje.

El profesor Claro critica que se haga eso en lugar de experimentarlos y generar un propio método acorde a las necesidades del equipo de trabajo en turno, de los actores y estudiantes, y puntualiza que allí está el verdadero trabajo comprometido del pedagogo teatral. La ruptura mayor consiste en que el fundador de Formación Actoral *Al trote* no crea un grupo que elija libremente obras de teatro por montar en compañía de una agrupación, sino que forjó un espacio particular para establecer una asociación civil que cobijase una escuela de formación teatral, una compañía independiente, y, a su vez, se formó a sí mismo como pedagogo teatral; acaso, el primer pedagogo teatral en la Historia del teatro en Aguascalientes.

3.3. José Guadalupe Domínguez.

Un Tranvía y un Kiosko familiar infantil con máquina de Albatros (1987 – actualidad)



Quería ser actriz es una pieza trágica de la pluma de José Guadalupe Domínguez y está inspirada en la desaparición y asesinato de la aguascalentense Andrea Noemí Chávez Galván el 27 de julio de 2012³⁸⁷. Es una pieza trágica –así lo dice el metapersonaje del novelista entrevistador dentro del desarrollo de la propia obra– con toques de humor porque la protagonista es una adolescente de 17 años y porque la obra está pensada para adolescentes. Vi la obra el 4 de abril de 2019 en el auditorio de la casa parroquial del Encino, la cual fue especialmente presentada para el bachillerato José María Morelos y Pavón. Ella cuenta su historia de la siguiente manera: su fantasma, su espíritu regresa a la que fuera su habitación en casa de sus padres, donde se pregunta e imagina qué es lo que pasó después de su muerte, qué pasó con su asesino, por qué la mató. Para dar respuesta se imagina que un novelista va a entrevistar a su asesino en el CERESO. Se establece un juego en el que ella nos cuenta distintas cosas y luego observa cómo interactúan los dos personajes,

³⁸⁷ La versión oficial va de lo siguiente: Andrea Noemí Chávez Galván, de 17 años, estudiaba la preparatoria en el bachillerato de la UAA. En una convención de manga, animé y cómics conoció a Arturo Joseph Marvan Abraham, de 21 años. Breve tiempo después se hicieron novios y duraron un mes y medio. Ella terminó la relación porque identificó conductas tales como celos, manipulación, violencia psicológica. Luego de la ruptura, él la acosaba constantemente hasta que un día la abordó a las afueras del bachillerato de la UAA y la convenció de ir a su casa en la Calle Pedro Parga en el Centro de la Ciudad, donde la asesinó por estrangulamiento. Esto sucedió en 2012. Cfr. La nota periodística al respecto disponible en <https://pagina24.com.mx/2018/12/18/policia/mas-de-67-anos-de-carcel-para-el-asesino-de-andrea-nohemi/>, consultado el 6 de abril de 2019.

quienes en diversos momentos quedan congelados para que ella nos siga contando distintas cosas. Para escribir esta obra, el maestro mejor conocido como Pepe Domínguez se entrevistó con los papás de la menor asesinada, para comunicarles la idea que tenía de—y en cierta forma solicitar el permiso— escribir una obra de teatro en torno a lo sucedido a su hija, con el objetivo de concientizar a los adolescentes sobre los riesgos existentes en confiar de inmediato en un desconocido en la vida cotidiana y en las redes sociales. Los padres dieron el permiso y tiempo después el maestro les proporcionó la el texto de obra para que dieran el visto bueno y sus observaciones. En 2018 realizó el montaje. La obra se ha presentado en diversos espacios siempre para jóvenes de preparatorias de la ciudad, y sobresalen las representaciones del enero de 2019 el XXX Encuentro Nacional de los Amantes del Teatro del *International Theatre Institute* ITI UNESCO en la Ciudad de México; la del 6 de marzo de 2019 para la Conmemoración del Día Internacional de la Mujer en la cámara de diputados nacional en la Ciudad de México, organizado por la comisión de igualdad y género del congreso de la unión; y como evento central en la celebración del L aniversario de los centros de integración juvenil de Aguascalientes.

Quise empezar mi relato desde este evento porque representa de la manera más viva el tipo de teatro que Pepe Domínguez hace en la actualidad y desde sus inicios: para los jóvenes, de prevención, denuncia y de lucha social.

Entrevisté al maestro Domínguez, en medio de sus cinco perros, rodeado de utilería y escenografía diversa que ocupa casi la totalidad de los espacios de su casa. La entrevista se dio dentro de las últimas horas del 4 de abril y finalizó en las primeras horas del 5 de abril de 2019, en el patio de su casa —donde el maestro nos cuenta que se han ensayado obras desde 1984, 1985—, ubicada en la calle Orquídeas

en la colonia Las Flores, luego de finalizada la función de la obra *Quería ser actriz* y de habernos ido a cenar unos tacos de hígado.

José Guadalupe Domínguez Aguilar nació en Aguascalientes el 12 de diciembre de 1965 a las 2:20 a.m. Estudió medios masivos de comunicación de 1986 a 1991 en la Universidad Autónoma de Aguascalientes. Tomó diversos cursos de teatro que brindaban el IMSS y el INBA en Aguascalientes. Le pregunté sobre el origen de su interés en el teatro. Lo primero que nos dijo es que en gran medida se debió a que siempre ha sido muy metiche y escandaloso a lo largo de su vida, y siempre le ha gustado hacer y no sólo ser espectador. Hay una influencia, en todo esto, de su abuela:

Mi abuela, de pequeño, nos llevaba a ver a mis tres hermanos y mis tres hermanas lo que ella podía. Alguna vez me llevó a ver *El gato con botas*, y yo me di cuenta en esa función de que la única diferencia entre el tipo que estaba haciendo El Gato con botas y yo era el vestuario. Él tenía una cabeza, yo tenía una cabeza, él tenía dos brazos, yo tenía dos brazos. La diferencia es que él tenía vestuario y se sabía un texto. Yo pensé “yo me lo puedo aprender y puedo conseguir un vestuario como ese”. Años después me di cuenta de que no sólo podía hacer eso, sino también escribir la propia historia. Y, en efecto, en 1987, montamos *El gato con botas*, en la versión de Charles Perrault.

El espectador infantil llevado al teatro en diversas ocasiones, descubre en una función que quiere hacer eso mismo. Esta imagen en la que un niño al cabo de los años termina montando la obra que dio origen a su interés y gusto por el teatro

es romántica. En el fondo el maestro nos dice que hay que pasar del romanticismo, de la idealización, a la realización:

Por ejemplo me encantaba leer a los clásicos y yo leía a Shakespeare a los once, doce años pero la bronca es que cuándo ibas a montar una obra de él bajo las características isabelinas que se requieren. Entonces pensé que si no podía montar y contar las historias ajenas, entonces podía contar las mías. Y tuve un gran *tlatoani*, un tío que me contaba historias, muchas de las cuales las escribí y me llevaron a ganar certámenes de corte histórico.

Esto me lleva a formarme a mí mismo, de pronto me di cuenta de que podía escribir, que a la gente le gustaba lo que yo escribía, que tenía de pronto mucho impacto lo que montaba con mis amigos. Esto lo hice desde mi infancia y mi adolescencia.

Esto que nos cuenta es de primordial importancia para comprender a la figura del maestro Domínguez. Se percata de la habilidad para la escritura. Él es dramaturgo, autodidacta. Las obras que pone en escena son obras que él mismo escribe. Si no las escribe, toma obras ya escritas y escribe adaptaciones y actualizaciones. Es un gran lector –en el sentido borgiano– en el sentido de que tiene diversas referencias que imprime en sus diversos textos, que pueden ir desde una reescritura hasta parodias de personajes y obras consagradas. Y todo esto fue desde una motivación por influencia familiar y por interés particular lúdico de un infante que se dio cuenta de que quería y podía jugar al dramaturgo y al teatro. Cuando tenía alrededor de 18 años, se preguntó en dónde podría crecer en estos terrenos, y entonces acudió a la casa de la cultura:

Entonces creces un poquito más y te quieres acercar a donde tú crees que están las oportunidades, en este caso fue la Casa de la Cultura, y textualmente me botaron porque no reunía las condiciones de belleza que ellos estaban buscando, así que me junté con gente fea y empezamos a contar y a hacer teatro de feos. Era 1984 o 1985, y viene el trabajo autodidacta y algunos cursos.

Aunque no lo menciona, por el año, él se refería a que Jesús Velasco le dijo que estaba feo y que en el teatro se necesitaba gente atractiva y guapa; esta observación es superficial sobre la estética del actor y su capacidad histriónica en función de su apariencia sea ésta atractiva o no en función, quizá, de ciertos estereotipos. Sin embargo, para el tipo de teatro que Velasco ha realizado de comedias ligeras, muchas veces la apariencia atractiva de la gente sobre el escenario es importante. En todo caso, la capacidad histriónica no reside en el atractivo visual. El humor de Domínguez es ácido: cuando habla de que “me junté con gente fea y empezamos a contar y a hacer teatro de feos” se refiere a que empezó a armar obras de teatro con los que eran rechazados en la casa de la cultura por su apariencia, sin importar sus dotes actorales.

Él comentó que, en su camino autodidacta en cuanto a la dirección, aprendió más de este rubro cuando vio una obra de teatro de una compañía rusa que se presentó en Aguascalientes en los años 80 del siglo XX. No les entendía nada del texto porque estaba en ruso, pero en cambio se percataba del trazo, el manejo escenográfico, la utilización de los recursos. No le interesaba el contenido, sino la forma. Se dio cuenta de algunas estructuras que se repetían tanto en la percepción visual, la fotografía, la crítica para pintores, técnicas de pintura de la escenografía en su profundidad, forma y perspectiva, y todo esto es aplicado en el teatro a la dirección, y más cuando entiende el tiempo, la circunstancia, la poética y

el manejo de la imagen visual y auditiva. Las influencias formativas del maestro como director tiene que ver mucho con cine, como nos comenta el maestro:

Aprendes a plantear y resolver, que es fundamental en el teatro. El teatro es el papá del cine, pero el cine crea un lenguaje propio y el teatro también recurre al lenguaje cinematográfico. El cine es mi más fuerte influencia como director. Tuve una vez un maestro, un asesor cuando estudié cine, al que le dije: –maestro, estoy atorado con una escena, fíjese que tiene estas características y tengo duda de cómo resolverla. Luego él me dijo –¿tienes alguna otra opción, en algún otro lenguaje? Y yo le contesté, –es que fíjese que sí, si fuera una película, la resolvería así, así, así y así. Y me replicó, – ¡ah!, pues ya la tienes resuelta. Entonces pienso y resuelto como si fuera cine y, luego, me pregunto cómo adaptar esto al teatro y lo adapto. Así dirijo. Admiro a Robert Zemeckis, me encanta Clint Eastwood y Charles Chaplin por cómo plantea y cómo resuelve. Además él crea toda una escuela, él les dice a los demás que se pueden hacer las cosas planteando y resolviendo, que dejen el talento crecer en medio. “Plantéale a alguien talentoso una circunstancia, dile a donde va a llegar y te puede dar una obra de arte en una sola toma”.

José Guadalupe Domínguez se especializó en guionismo cuando estudió Comunicación en la UAA. También estudió dirección cinematográfica en el Instituto Mexicano de Cinematografía IMCINE. Interpreto que el fondo de lo que quiere decirme el maestro, es que ya que ambos artes el cine y el teatro, están emparentados, él eligió emplear el lenguaje del último, el del cine, el del hijo del teatro. Cuando habló de esto, hubo en sus palabras y en su gesticulación un énfasis

en que el lenguaje del cine es, para él, uno más acabado, más certero, más aventajado y con más recursos, comparado con el lenguaje del teatro. Y sin embargo también tiene influencia del teatro, sobre todo de los textos de Celestino Gorostiza³⁸⁸ y de Wilberto Cantón³⁸⁹.

³⁸⁸ Nació el 31 de enero de 1904 en Villahermosa, Tabasco, y murió el 11 de enero de 1967. Ingresó a la Academia Mexicana de la Lengua como miembro de número en 1960. Fue el 4° ocupante de la silla número XVI. Realizó sus estudios en el Instituto de Ciencias de Aguascalientes, en el Colegio Francés de la capital y en la Escuela Nacional Preparatoria. Ejerció diferentes cargos en la Secretaría de Educación Pública, en la que fungió como jefe del Departamento de Bellas Artes y jefe del Departamento de Teatro del INBA. También fue profesor de actuación en la Escuela de Arte Dramático, además, fue director general del Instituto Nacional de Bellas Artes. Interesado por el teatro, participó en la creación del Teatro de Ulises, en donde participó como actor. Gorostiza también tradujo, escribió y dirigió teatro y fue fundador de la Academia Cinematográfica. Ocupó la vicepresidencia de la Unión Nacional de Autores, y la secretaría del Sindicato de Directores Cinematografistas y del de Autores y Adaptadores. Su notable preocupación por las artes escénicas no lo limitó para la creación literaria. No sólo escribió novelas, también ensayo y crítica. Su obra incluye: *El ensayo y la crítica* en la revista *Contemporáneos* (1928-1931), *El Espectador* (1930), *El nuevo paraíso* (1930), *La escuela del amor* (1935), *Ser o no ser* (1935), *Escombros del sueño* (1939), *La mujer ideal* (1943), *El color de nuestra piel* (1953), *Columna social* (1956), *La leña está verde* (1958). Cfr. Sitio oficial de la Academia Mexicana de la Lengua, disponible en: <http://www.academia.org.mx/academicos-1967/item/celestino-gorostiza>, consultado el 6 de abril de 2019.

³⁸⁹ Nació en Mérida, Yucatán, el 5 de julio de 1925; murió en la Ciudad de México, el 5 de marzo de 1979. Dramaturgo, ensayista, narrador y poeta. Estudió Derecho en la UNAM. Becado por el Gobierno de Francia, se especializó en la Facultad de Letras y en la Escuela de Profesores de Francés para el Extranjero en la Universidad de La Sorbona. Fue jefe de información y director del Departamento Editorial en la UNAM; subdirector de la Escuela de Teatro, jefe de Prensa y Relaciones Públicas, jefe de Difusión y jefe de los departamentos de Teatro y Literatura del INBA; director del programa de televisión "La Hora de Bellas Artes"; fundador, con Luis Echeverría, de *México y la Universidad*; director de *Cuadernos de Bellas Artes*. Entre 1945 y 1970 puso en escena: *Saber morir*, *Escuela de cortesanos*, *Pecado mortal*, *Tan cerca del cielo*, *Murió por la patria* y *Unas migajas de felicidad*. Colaboró en *Espiga*, *México y la Universidad*, *Cuadernos de Bellas Artes*, *Excelsior*, *Novedades* y *El Nacional*. Premio Juan Ruiz de Alarcón, 1963, por *Nosotros somos Dios*. Premio del Primer Festival de Teatro Latino y de la Asociación de Críticos Latinos en Nueva York, 1970, por *Los malditos*. Medalla Yucatán, 1971, por su trayectoria literaria. Premio del I Concurso de Teatro Nacional de Cultura de los Trabajadores, 1979, por *Retrato de mi padre*. Premio Nacional de Teatro Mexicali, 1979, por *La República*. Cfr. Enciclopedia de la Literatura Mexicana, de la fundación para las letras mexicanas, f,l,m. Disponible en <http://www.elem.mx/autor/datos/2170>, consultado el 6 de abril de 2019.

Muchas veces me hacen crítica de que juego con los estereotipos, y yo les digo ok, [...] pero vean el trabajo interior, la postura ideológica, el planteamiento histórico, lo que está protestando por una injusticia. Ahí sí, cuando no encuentren algo de eso en mis personajes, entonces sí díganme lo que quieran. [...] Tu padre y yo debutamos en “El color de nuestra piel” de Celestino Gorostiza. Melodramas de dos horas y media, densos. Yo era el chavito adolescente que se metía en bronca; tu papá estaba haciendo papeles de galán, él era el novio o el pretendiente de la bonita de la casa; el que llegaba a robarse el corazón de las damas [...]. Celestino Gorostiza y de Wilberto Cantón era gente que cuidaba mucho sus personajes, con una idiosincrasia muy propia, de ellos dos aprendí que cada personaje tenía que tener su propio drama planteado y resuelto.

El proceso creativo de Domínguez podría describirse así: un hecho o fenómeno de la realidad relacionado con injusticia social, en particular sobre los jóvenes, llama su atención. Piensa cómo escribir un texto dramático con perspectiva histórica en torno a ello. Tiene influencia del teatro de medio siglo, de Gorostiza y de Cantón. Investiga. Va y viene entre conceptos del cine y del teatro para escribir el texto. Casi siempre, casi, toma en cuenta al mismo tiempo al equipo creativo “con quiénes cuento”: los integrantes de su compañía; entonces toma en cuenta la cantidad, sus perfiles, su capacidad actoral, su equipo de producción. Teniendo en cuenta todo esto interrelacionado, escribe teniendo en cuenta todo esto, monta, traza, dirige. Y como domina conceptos de ambos artes, los emplea en ambos procesos.

La influencia del cine para mí es fundamental, trato de que todas mis obras tengan mucha acción, mucho movimiento y como Tarantino, me gustan los textos largos y me divierten mucho. Creo que la potencialidad de un verdadero actor se nota en los textos largos. Te da la oportunidad de notarle el espolón al gallo y te das cuenta allí de quién puede y quién no puede.

Cuando el maestro usa la expresión popular “notarle el espolón al gallo”, se refiere a observar las capacidades que una persona tiene para resolver satisfactoriamente algo, en este caso, para ser un buen ejecutante teatral. José Domínguez por lo regular, y a lo largo de la trayectoria de su grupo Tranvía, ha trabajado con personas que ya saben resolver en escena, que ya han tenido trayectoria y formación en otros lados. No quiere decir que ya sean expertos, pero sí que ya cuenten con los conocimientos mínimos aprendidos de manera académica o no, para entender la dinámica del teatro y de la puesta en escena; personas a las que al plantearles una circunstancia y se les diga a dónde tienen que llegar, con lo que resuelvan y ejecuten pueda uno notarles el espolón de gallo actor.

Un Tranvía y un Kiosko familiar infantil con máquina de Albatros

El grupo primordial de José G. Domínguez es Tranvía Teatral, que debe su nombre a una la obra *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams; el otro grupo, Kiosko Teatral, es un poco posterior, y se debe a que el maestro llevaba a sus sobrinos a ver sus ensayos con Tranvía y los niños se interesaron luego en hacer teatro; ensayaban en un viejo kiosko que se ubicaba en la Expo Plaza de Aguascalientes, relativamente cerca del Paseo de la Feria, y del Hotel Fiesta Americana de la

ciudad de Aguascalientes. El nombre de su productora, Albatros, se debe al nombre de esa ave sudamericana, como nos lleva al vuelo Domínguez:

El albatros es un ave marina, la cual que tiene la mayor envergadura alar de cualquier especie existente en la actualidad. En tierra es muy torpe, pero estando en vuelo, es de las que mejor planean, tiene una gracia extraordinaria; eso habla del actor: una persona normal se engrandece cuando está arriba del escenario.

Albatros se encarga de todo lo relacionado con los procesos de producción de sus dos grupos teatrales, así como de los elementos escenotécnicos como iluminación, escenografía, vestuario, tramoya, sonido, entre otros; de igual forma, atienden la gestión de espacios, relaciones públicas, búsqueda de presupuestos, venta de las puestas en escena y todo lo relacionado con la administración de los grupos.

Tranvía nace casi simultáneamente con Albatros, en 1987, y el primer montaje reconocible fraguado satisfactoriamente fue *El gato con botas* en ese año. Sin embargo los antecedentes del grupo se rastrean hacia 1983, cuando él ya se encontraba haciendo montajes con distintas personas como nos lo dice el maestro:

Habíamos estado en un intento musical en 1983. Hacíamos giras de pastorelas en ranchitos. A donde nunca iban a llegar los oficiales, y estoy hablando de la Casa de la Cultura, nosotros sí íbamos. Como han tenido siempre usurpado el teatro en Aguascalientes o lo tuvieron hasta entonces, ellos no salían del teatro Morelos, no salían de la Casa de la Cultura; era algo muy común que se escuchara: “si no actúas allí, eres naco”. Y entonces

sabes qué, pensé, que chinguen a su madre y todos los nacos vamos a hacer nuestro teatro, y empezamos a contar nuestras historias; allí se quedaron ellos con las comedias inocuas del teatro aunque de pronto hayan hecho clásicos. A nosotros nos dejaron todo el universo abierto y le buscamos por todas partes.

Dos cosas nos cuenta el maestro: 1) sus orígenes, yendo a representar a poblaciones a donde el teatro no llegaba o, al menos, el teatro oficial. Sin embargo, en el periodo de Jorge Galván, él incursionó en el teatro de aldea, el teatro campesino de La Conasupo, el cual llevaba teatro también a poblaciones y comunidades alejadas de los municipios de Aguascalientes y de otros estados de la región. 2) Para el maestro Domínguez, La Casa de la Cultura ha usurpado el teatro. Esto lo puedo leer desde lo siguiente: La institución de cultura debería ofrecer de manera universal la oportunidad del acceso a la cultura a los ciudadanos aguascalentenses. Derecho a la cultura. Pero la mayor parte del tiempo los espacios teatrales, el acceso a ello, tanto a los talleres como al grupo institucional han sido para los que tienen buenos nexos con el director en turno: Con Jorge Galván en un momento y con Jesús Velasco en el otro. O para los que les llenan el ojo teatralmente o visualmente o para quienes les caen bien. Estamos hablando de discriminación por apariencia. Sin embargo esto no mermó el empuje creativo sino que, como nos cuenta Domínguez:

Y empezamos a contar nuestras propias historias. Molière, Shakespeare, lo hicieron, y muchos más, el mismo Staniskavski, entonces empezaron a contar de lo que podían, de lo que les dolía, de lo que le sufrían y dijimos, por ahí es. Mi motivación para escribir fue que, por ejemplo, de repente decíamos a ver pues

estamos seis, dos hombres y cuatro mujeres, chin, ¿dónde vamos a encontrar una obra acorde a esa cantidad, para lo que había? Y les dije, pues saben qué, mejor yo la escribo.

La motivación del maestro Domínguez provino entonces de la necesidad. De una discusión entre lo que hay y lo que se necesita. En lugar de elegir un texto, ese fue el pretexto para escribir obras dramáticas que tuvieran en cuenta la cantidad de hombres y mujeres que conformaran su elenco y, además, también tomaba en cuenta el perfil y personalidad que los actores tenían para definir los personajes: “si una actriz es sexosa, pues vamos a ponerle un personaje sexoso; y este mono es gritón y lujurioso, pues vamos a hacerle un personaje así”.

El otro grupo, Kiosko teatral ha participado en distintos Festivales de Calaveras en Aguascalientes, con espectáculos como *Catrina centenaria*, *Posada y la bola*, *Cien años de amor hasta los huesos*, entre otros. Le pregunté al maestro sobre el origen de su grupo y me dijo que tenía un origen relacionado con lo familiar:

Los niños sobre todo en vacaciones largas, llegaban y se juntaban aquí en el patio de la casa; eran un montón de escuincles, estaban mis sobrinos y sus amigos. Para quitare un poquito de presión a la casa me los llevaba al parque, al kiosko, a mis ensayos de las ocho de la noche con Tranvía. Y como tenían mucho interés, les montaba obritas en vacaciones. Vinieron un par de concursos por parte del DIF y ellos querían participar, pero yo no quería que usaran el nombre de Tranvía, entonces salió “Le vamos a poner ‘El Kiosko’”, que provino de que siempre decían los niños “y vamos al Kiosko, vamos al Kiosko”, entonces como que el nombre se lo ganó por sí mismo. Así incorporamos al Kiosko como segundo

grupo de difusión de Albatros Producciones, primero Tranvía, que eran los experimentados, luego Kiosko que eran los niños, los nuevos.

Kiosko nace del juego infantil, del interés desinteresado de unos niños. Sus sobrinos y amigos de ellos observaron los ensayos de su tío Pepe. Tras la observación puedo imaginar el juego imitativo aristotélico, la *poïesis* de los infantes jugando a ser que son. Para ellos no hay discusiones teóricas ni titubeos a la hora de encarnar y ser. Dice Aristóteles que “enojarse es fácil, pero enojarse en la magnitud adecuada, con la persona adecuada, en el momento adecuado, eso es cosa de sabios”³⁹⁰ Los niños realizan las acciones necesarias como si del personaje se tratara; juegan seriamente al teatro sin importarles en el arte, sin saber si es arte o juego o teatro o qué. El juego, mediante el intercambio de palabras, acciones, emociones y decisiones, es la vía a través de la cual los niños son. Dice Johan Huizinga en *Homo ludens. A study of the play element in culture*³⁹¹ que:

El juego es más antiguo q la cultura. [...] El juego no es racional. Casi todo lo abstracto se puede negar: derecho, belleza, verdad, bondad, espíritu, Dios. Lo serio se puede negar, el juego no. El juego está fuera de la disyunción sensatez y necesidad; el juego no es relacionable con lo verdadero o lo bueno. El juego es libertad, desinterés y debe estar acotado dentro de espacio y tiempo y se agota su discurso y sentido dentro de sí mismo. No hay distinción entre un juego y una acción sagrada.

³⁹⁰ Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, p. 189.

³⁹¹ Huizinga, Johan, *Homo ludens. A study of the play element in culture*, Routledge & Kegan Paul; London, Boston and Henley, 1949, p.p. 1-27.

El teatro está lleno de conceptos y vocablos necesarios para entenderse. En la actuación, la producción, la dirección, la escenotecnia, etc. El teatro es un juego. Contiene sistemas anclados, independientes e interdependientes, con sus mecanismos, métodos, piezas y naturalezas particulares, y sobre todo, con sus avenencias limítrofes espaciotemporales. Un personaje que debe, por ejemplo, deambular placenteramente una tarde por el centro; manejar un coche o realizar una operación quirúrgica, impartir una clase o padecer un resfriado, encierra dentro de sí una enorme multitud de elementos constitutivos. El teatro tiene conexión con el orden, radica en el campo estético y en los sistemas: tensión, equilibrio, oscilación, contraste, variación, traba, liberación y desenlace. La función del juego es la lucha por algo o representación de algo.

Los niños no se están preguntando si a lo que juegan es sagrado o es fatuo, si es permitido o no, si la moralidad entra en ello, si trasgreden reglas o las guardan. Si conocen los conceptos necesarios para encarnar un marinero, una jorobada o un viejo ratero de globos de helio. Se asumen y entran a la ficción. No aguardan una tercera llamada y un telón que cae para limitar su juego, su teatralidad. Así, la influencia del tío que jugaba jugó un papel importante en la infancia de sus sobrinos y de los amigos de sus sobrinos, quienes empezaron, sin saber, jugando a hacer teatro, y algunos siguieron jugando aun siendo más grandes. Algunos de esos niños, cuando crecieron, siguieron “jugando a la Huizinga” en el campo teatral y se incorporaron a Tranvía, el otro grupo de Albatros Producciones, como leeremos a continuación. Las obras que ha puesto en escena no han sido con los mismos elencos, sino que de cuando en cuando, se renueva el Tranvía Teatral, como nos ilustra Domínguez:

Tranvía se ha caracterizado por hacer ciclos con distintos actores. Te puedo hablar de Óscar y Gabriel Domínguez en las primeras etapas, cuando salen de la universidad y retoman sus propios caminos; luego vienen Marcos Domínguez, Josiela, Cecilia Romo, y llegan, pasan y cierran su ciclo, Ricardo Antonio Jiménez que fue actor desde chiquito. Más adelante están Víctor Meza, alguna vez Daniel Moro, Genaro Gutiérrez. Varios saltaron de Kiosko a Tranvía, sobre todo los niños y sus amigos. Alguna vez me criticaron que sólo trabajaba con mis sobrinos y con la gente que yo conocía y que estaba haciendo nepotismo, pero yo estaba haciendo estirpe. Alguna vez a Gabriel le tocó dirigir en el Teatro Aguascalientes con la Comunidad Bosques, ya no me necesitó.

Antes de que le preguntara a Pepe Domínguez sobre su grupo Tranvía, él ya me había adelantado sobre los integrantes, los cuales están de paso. Permanecen algunos montajes, algún periodo, y luego se van a otros espacios. Algunos duran años, otros elementos solo algunos durante pocos montajes, dos o tres. A partir de eso le hice preguntas acerca de sus orígenes, integrantes, objetivo. Me contó que se llama así porque a él le gusta mucho la obra *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams³⁹². También me compartió que:

Los que conformamos por primera vez a Tranvía ya reconocible éramos Felipe Martínez, Juan Antonio Jiménez “Bobo”, Cecilia Romo, Pedro Rubén González, con ellos fue la primera vez que metimos un proyecto. Salió una convocatoria de la Secretaría de Relaciones Exteriores SER para participar en un coloquio cultural

³⁹² Williams, Tennessee, *Un tranvía llamado deseo*, Losada. México, D.F., 2011. Esta obra ganó el premio Pulitzer en la categoría de Drama en 1958.

en La Habana, Cuba. [...]Fue por 1991, 1992. Yo estaba terminando la universidad cuando nos dicen “el proyecto que enviaste fue aceptado”, pero tiene que llenar los siguientes requisitos, y te lo voy a platicar y que se enoje quien se tenga que enojar. Cumplíamos todo, pero nos hacía falta una carta de una institución que reconociera nuestro trabajo. Entonces recurrimos a la autoridad competente, y fui al ICA, con Jesús Gómez Serrano y le comenté de la aceptación y le dije “yo lo único que te pido es que me hagas una carta, donde digas ‘Yo, como director de del Instituto Cultural, reconozco que fulano de tal y el grupo Tranvía están trabajando desde hace tiempo, que llevan varios montajes, que son personas que se dedican a esto desde tanto tiempo’. Él me contestó “¿Carta? No se lo doy ni a los míos. ¿Por qué te la tengo que dar a ti?”. Días después me encuentro a Fabián Muñoz, que era secretario de cultura de la Federación de Estudiantes de la UAA, FEUAA, y él me extendió la carta a nombre del presidente de la mesa directiva.

Ya desde los años 70 con Los Teatristas de Aguascalientes y luego en los años ochenta del siglo XX con La Columna de Aguascalientes, algunas producciones aguascalentenses habían ido a participar al extranjero, a El Chamizal, en El Paso, Texas, EEUU, al Festival del Siglo de Oro. Sin embargo, ambas producciones fueron parte del teatro institucional, pues correspondieron a la Casa de la Cultura, al Instituto Cultural de Aguascalientes. Pepe Domínguez está remarcando que su producción fue de las primeras en hacer lo propio pero en el sentido del teatro independiente. Las condiciones para lograr esto son muy distintas, ya que la Institución provee de viáticos, pago, instalaciones, hospedaje, vestuario, escenografía, y todo lo necesario para la producción; en el teatro

independiente todo es autogestivo. Sin embargo, la vía para asistir al festival referido por el maestro Domínguez fue a través de la convocatoria de la Secretaria de Relaciones Exteriores, es decir, por medio de una instancia Federal, que proveía de los medios para acudir a llevar la producción. Además necesitaban visibilidad de alguna institución para participar, con lo que les ayudó la FEUAA. La gran diferencia era que el teatro, la producción, provenía de la independencia. Continúa Domínguez con otros aspectos de dicha obra que llevaron a Cuba:

La obra con la que fuimos a Cuba, *Testigo de un sueño*, creo que es un parteaguas, porque fue la primera obra de los grupos independientes que se empezó a mover y abrir paso a niveles internacionales. A partir de allí todos buscamos trascender y buscar que no se quedara aquí nuestro trabajo. [...] Le hablaban a mi mamá y le preguntaban “¿ahora a dónde se va a ir su hijo?” y nunca decían quién llamaba. Lo que quizá les molestaba era que no nada más estábamos haciendo las cosas independientes y sin un quinto, sino que las estuviéramos haciendo por hacerlas.

Domínguez refiere que “quizá les molestaba era que no nada más estábamos haciendo las cosas independientes y sin un quinto, sino que las estuviéramos haciendo por hacerlas”. La institución puede observar que un conjunto de ciudadanos se reúnen de manera independiente a generar lo que ellos deberían de generar, pero no. Y esto puede generar molestias que van, por ejemplo, de preguntas como “¿cómo es que estos independientes hacen lo que yo no?”

La recepción general de la obra, que tuvo una presentación en Aguascalientes previa al viaje a Cuba, fue buena. Sin embargo, hubo un maestro

epónimo de la época que tuvo una forma distinta de asumirla y que tiene qué ver con el tipo de teatro que hacía comparado con el que realiza el maestro Domínguez; él nos narra:

Tu papá y yo debutamos con el mismo director –no te quiero decir el nombre, me lo reservo porque luego voy a hablar mal de él–. Cuando hicimos esta obra que llevamos a La Habana, hicimos también una función aquí y pues yo invité a la gente que conocía. La gente en general me dio muy buenos comentarios, que la obra estaba bien contada, que los personajes estaban muy bien definidos, la intensidad psicológica estaba en el punto justo. La obra partía de la pregunta ¿traicionarías a tus sueños a tus sueños, tus ideales, todo lo que aspiraste, por impulsar esos mismos en tu pareja? El final es abierto. La persona que me debuta a tu papá y a mí llega muy indignado y me lo dijo mientras la gente seguía aplaudiendo y me dijo “no estoy de acuerdo, el teatro no se hizo para hacer pensar a la gente, la gente está pensando. No, el teatro es para hacer reír a la gente y nada más, para distraerla de sus problemas, ya tiene muchas broncas en todas partes”. Allí me dije que yo estaba en el sentido correcto, que no iba a hacer un teatro insulso, a repetir lo de la Casa de la Cultura. Entonces yo me dije, esta es mi línea, mi teatro tiene qué ser para concientizar, pero no voy a dejar el sentido del humor, y tengo un humor ácido.

Este desacuerdo entre Jesús Velasco –que es a quien se refiere – y Pepe Domínguez, nos ayuda a comprender más profunda y claramente las diferencias entre los tipos de teatro que cada uno de los maestros trabajan. A Velasco le interesa el teatro de comedia ligera, el teatro entendido como entretenimiento, el

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

teatro que sólo busca que la gente ría pero sin una temática de por medio que conlleve la concientización en torno de algún aspecto en particular de trascendencia en lo político, ideológico, familiar, sentimental u otro círculo. “El teatro no es para pensar”, le dijo a Pepe Domínguez, quien, en contraparte, propone un teatro para que la gente piense, para la concientización, la reflexión ante las injusticias o los dilemas políticos, ideológicos, filosóficos, morales, familiares, sociales, sentimentales.

He visto diversas obras de ambos maestros. En las obras de Velasco, a menudo la gente se ríe gracias a lo propuesto por la comedia o farsa en turno. A menudo propone obras que abordan trasgresiones relacionadas con los deseos ocultos de la sociedad burguesa. Hay que resaltar que su teatro tiene un público, un sector de la sociedad conservadora burguesa aguascalentense. Las comedias ligeras, pero sobre todo las farsas de desnudamiento³⁹³, provocan la risa de las cosas que un ciudadano identificado en el sesgo referido no puede hacer, por la censura moral de las convicciones ideológicas, religiosas o sociales, pero que al mismo tiempo goza al ver el personaje que sí puede hacerlas: la infidelidad que no es descubierta, el ladrón que no recibe su castigo y se convierte en el modelo a seguir, el macho que tiene mil amoríos y todas lo consienten, el “godinez” que pone en su lugar al jefe. Por extensión, todos los deseos de la auto-asumida clase burguesa o de los trabajadores con aspiraciones tales. Las películas comerciales del cine mexicano son un buen espejo para entender de lo que hablamos.

Cuando salgo de una obra de Domínguez, a menudo salgo pensando desde distintas esferas. Es un teatro de autor; los de la comunidad aguascalentense que lo conocen y ven una obra de él, comúnmente dicen “es una obra de Pepe”. El maestro refiere que ha realizado más de cincuenta producciones entre Kiosko y

³⁹³ Ariel Rivera, Virgilio, *La composición dramática*, p. 119.

Tranvía y que todavía tiene en la computadora y en los cajones otras más que ha escrito, sin estrenar³⁹⁴. Su teatro toca distintas esferas casi siempre las de la sociedad, política, economía, familia, injusticias; y dota de mecanismos didácticos que pretenden mover conciencias que cuestionen y reflexionen.

A nosotros con Tranvía nos tocó estrenar el Teatro Aguascalientes en la inauguración, nos llevaron de comparsa. Yo me divertí. Se inauguró con *Antología de la zarzuela*, a Ángel Mejía y a mí nos tocó hacer personajes de eunucos. Había una escena donde llegaba una actriz española que les coqueteaba a los eunucos y nuestra indicación era que no nos moviéramos. Vino la segunda función, que era la última, y entonces que llega conmigo (el maestro se ríe), me coquetea, yo tenía mi lanza a un lado, aviento la lanza, la tomo de la cintura, la volteo y me le acerco, ella me pelaba los ojos, pero seguía cantando. Entonces la sostengo, la vuelvo a levantar, tomo mi lanza y vuelvo a mi sitio. Todos me vieron y yo por dentro “me vale madres”. El asistente del director me dijo “no me vuelves a hacer eso”. Yo hice eso porque le dio naturalidad y a la actriz la obligué a reaccionar y yo súper divertido.

Domínguez y Mejía entre otros actores aguascalentenses de la época, como Víctor Meza, fueron invitados a participar como comparsa de esta producción de origen español denominada *Antología de la Zarzuela*, dirigida por José Tamayo, con la que se inauguró el Teatro Aguascalientes el 3 de octubre de 1991³⁹⁵. En una escena, como leemos, Guadalupe Domínguez desacató una indicación, e

³⁹⁴ Muchas de ellas sin editar, en resguardo de su archivo personal.

³⁹⁵ Cfr. Sistema de Información Cultural, en el sitio oficial disponible en: http://sic.gob.mx/ficha.php?table=teatro&table_id=328, consultado el 6 de abril de 2019.

improvisó un acercamiento de flirteo con una actriz que interpretaba a una cantante española. Aquí se deja ver el carácter irreverente de Domínguez, que va de su personalidad y se lo irradia a todos sus productos teatrales. Él nos menciona que:

Yo pienso que debes ser irreverente. Yo no quiero ser espectador. A mí me expulsaron de quinto de primaria porque no quise desfilas el 20 de Noviembre. Le dije a la maestra que no quería porque no le veía sentido. Si la maestra me hubiera dicho sabes qué es que tenemos que mostrar que somos buenos niños disciplinados, que con esto podemos recordar que el 20 de noviembre pasó esto y lo otro, le sigo, pero no me dijo; al contrario, me llevó con la directora y a ella le dije lo mismo “dígame un motivo por el que yo tenga desfilas” y ella me contestó “porque yo digo”. Ahhh, pos pa’ mis pulgas, le dije sabe qué, no desfilo. Me dijo que si no desfilaba me expulsaba, y le dije pues expúlsame. Me expulsaron. Mi madre me obligó a aprenderme un pequeño texto para disculparme con la directora, me lo aprendí y hasta dije aquí voy a llorar (risas de ambos). Y regresé a la escuela.

El teatro de Pepe Domínguez es de crítica, denuncia, lucha social, con temáticas cercanas a la entidad, a los barrios, a lo aguascalentense; pero es también irreverente en muchos sentidos. Por ejemplo entre sus planes está montar en 2019 un texto que ideó en 1985, y que escribió en 1988, llamado *Hosanna para los no nacidos*, que es una obra de crítica religiosa. La anécdota viene de que unos albañiles que estaban arreglando la Casa de la Cultura, encontraron en aquellos

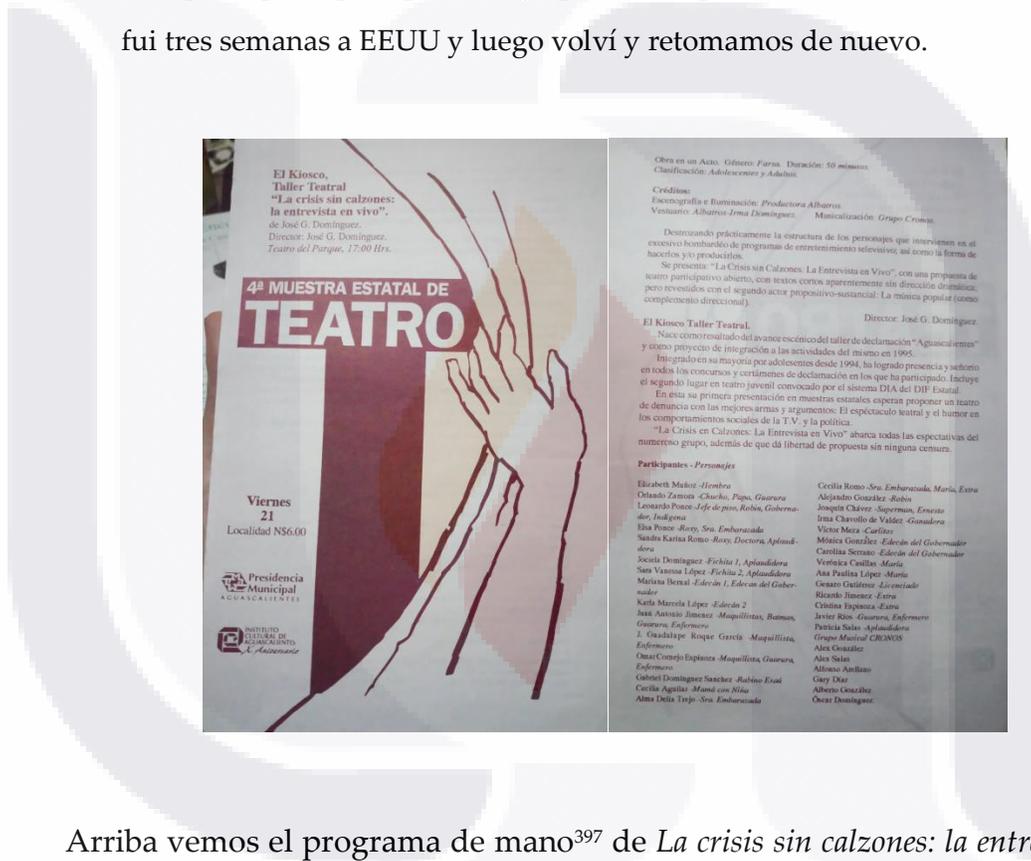
años fetos emparedados y una osamenta presumiblemente de mujer, bajo la loza de una de las celdas.

Otro ejemplo de teatro de escozor, de irreverencia política, cerca del género de la revista política, está en *La crisis sin calzones*, de 1994:

El país despierta el 1 de enero con el levantamiento del Ejército Zapatista. El teatro del Seguro Social se llenó. En una escena se cantaba el Himno Nacional Mexicano pero al ritmo de la música del Himno de Estados Unidos de América. Repartíamos jitomates a la gente para que fusilara a Carlos Salinas. La obra le molestó al gobernador en turno porque su personaje era el perro de Carlos Salinas: “Otto, ven para acá, Otto, siéntate, Otto, da la patita” y así; no la podían censurar porque el teatro del IMSS pertenece al fideicomiso de Teatros de la Nación y cuando Benito Coquet³⁹⁶ funda esos teatros, establece una cláusula de libertad de contenidos para garantizar la libertad de expresión. Una de las tardes, el actor que interpretaba al personaje de Otto es abordado

³⁹⁶ La Historia de los teatros del Instituto Mexicano del Seguro Social bajo la administración de Benito Coquet y sus repercusiones en Aguascalientes merecen una investigación por sí misma. No hemos profundizado a propósito en la presente investigación ya que la envergadura de este movimiento renovador y revolucionario proviene de un programa federal de trascendencia a nivel nacional, mismo que en sus proporciones es enorme. Requiere de una tesis particular. En este proyecto se construyeron alrededor de 70 teatros del IMSS. En una utopía destinada a los trabajadores, de kilómetros de verdes campos, piscinas, espacios deportivos, atención médica especializada, talleres de artes y oficios, conjuntos habitacionales con todos los servicios, y además, teatro para todos, ya que aparte de la construcción de los teatros, se llevaban producciones con grandes actores como López Tarso y Ofelia Guilmáin. Todo esto gracias a Benito Coquet desde la dirección general del IMSS entre 1958 y 1964. Dice Coquet que “en todas partes donde había una instalación del Seguro, se construyó un teatro, y con un éxito extraordinario porque la gente empezó a ir al teatro [...]. Mi equipo era José Gorostiza, Octavio Paz, Andrés Henestrosa y Jorge González Durán.” Cfr. “Benito Coquet rememora su paso por el Seguro Social y el gran proyecto teatral que animó”, Redacción del diario *Proceso*, 28 de diciembre de 1991, disponible en: <https://www.proceso.com.mx/158486/benito-coquet-rememora-su-paso-por-el-seguro-social-y-el-gran-proyecto-teatral-que-animo>, consultado el 6 de abril de 2019.

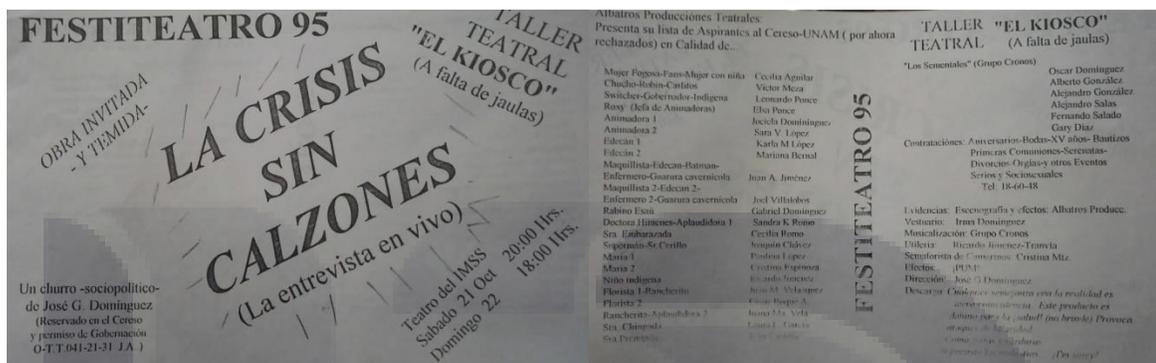
en el estacionamiento del IMSS y lo golpean; eso nos cimbró a todos. El actor que interpretaba a Zedillo llega y me dice “oye me piden de gobernación que ya no interprete a Zedillo y me ofrecieron beca en la Universidad Tecnológica de Aguascalientes”. Un primo trabajaba en Gobernación y me dijo “primo, a mí me mandaron a golpear, no seas gacho, ponte una venda un par de días para que sepan que sí te golpeé y desaparecete un rato”. Me fui tres semanas a EEUU y luego volví y retomamos de nuevo.



Arriba vemos el programa de mano³⁹⁷ de *La crisis sin calzones: la entrevista en vivo*, de José Guadalupe Domínguez, que se presentó en el Teatro del Parque, en 1994. La obra criticaba diversos aspectos políticos y priistas de los periodos de los expresidentes Carlos Salinas de Gortari (1988–1994), Ernesto Zedillo Ponce de León (1994–2000) y del gobernador Otto Granados Roldán (1992–1998), lo que trajo repercusiones que amenazaron y atentaron contra la integridad física de los actores

³⁹⁷ Archivo particular Víctor Meza.

y del maestro Domínguez, a pesar del resguardo que el espacio les ofrecía por el decreto de Coquet para la libertad de expresión.



Lo anterior llevó a Guadalupe Domínguez a abandonar temporalmente Aguascalientes, empero a su regreso continuó con la puesta en escena. Arriba, el programa de mano³⁹⁸ de dicha obra cuando fue retomada por Kiosko en el festival Festiteatro de 1995. Este montaje fue parte de una trilogía de teatro político. La primera era *Elecciones en Requiescat in pace* (¿1992?), la segunda fue *La crisis sin calzones* (1994), y la tercera, *Atole con el dedo: el pueblo paga el pacto* (1996). En esta última estaba muy de moda el asesinato de Luis Donaldo Colosio. Todas ellas eran farsa, había muchos actores en escena. Todo esto lo presentaron como Kiosko, pues los trabajos serios eran desde Tranvía como dice Domínguez:

[...] en Tranvía siempre tenía los trabajos “serios”; con el Kiosko hicimos un desmadre. Me di cuenta de que la gente se reía, se burlaba, le daba coraje lo que representábamos, se entendía lo que le estaba pasando a México. Yo me divertía con el humor pacido, negro y político conjunto. Con *Atole con el dedo*, tuvimos

³⁹⁸ Archivo particular Víctor Meza.

temporada en la Casa de la Cultura. Pero de repente que ya no nos podíamos presentar. Yo responsabilizo de censorador a Miguel Angel Vargas. [...] Escenificamos el asesinato de Colosio.



En la fotografía³⁹⁹ de la izquierda vemos a Víctor Meza, interpretando al personaje de “Carlitos”, parodia del expresidente Carlos Salinas de Gortari, en la puesta *La crisis sin calzones*, en el Teatro del Instituto Mexicano del Seguro Social

IMSS, octubre de 1995.

Sobresalen también las obras *Testigos de un sueño*, *Los hijos del ropero*, que es una crítica del abandono de las personas con discapacidad; *Igor y las palomas*, que tiene catorce años de representaciones, y se ha presentado en dos festivales de la UNESCO en la Ciudad de México, en el ENTEPOLA de la Ciudad de México y en Venezuela en el Festival Titilando. Tiene también obras históricas: *La mujer irreverente*, *pagar la libertad con un beso*, que va de la popular Leyenda del Beso, de la separación de Aguascalientes y Zacatecas, hacia la época de García Rojas⁴⁰⁰; *Gorgonio Esparza*, basada en la obra de Acevedo Escobedo, quien en esta obra es el protagonista; *Al grano Padre Pío*; *Juan Chávez. Emperador de los caminos*, la cual además tuvo beca del FONCA en 2005. De esa obra Pepe Domínguez nos cuenta:

³⁹⁹ Archivo particular de Víctor Meza.

⁴⁰⁰ Cfr. Leyenda del Beso, en el sitio oficial del gobierno del estado de Aguascalientes, disponible en: http://www.aguascalientes.gob.mx/temas/cultura/tradiciones/leyendas/beso_mujer.aspx, consultado el 6 de abril de 2019.

Esa obra la hicimos para teatro escolar en 2006. Llegamos a eso de 75 funciones. Tuvimos la suerte de contar con Pantaleón García, a quien le debemos por la constancia, dedicación. Era un señor muy comprometido y calidad humana. Cuando lo invité a interpretar al personaje de “Don Atanasio” en *Juan Chávez*, me contestó “discúlpeme Sr. Domínguez, no lo puedo hacer, porque yo le debo mi carrera a Jorge Galván”. Yo le repliqué “Mire Don Pantaleón, dígame que no, después de que lea el texto, y después de que se pregunte qué está haciendo Jorge Galván por usted en la actualidad. Tenga el guion y nos vemos el martes”. Ese martes nos vimos y regresó y me dijo “me voy a reservar contestarle la segunda pregunta. No soy un hombre joven, tengo osteoporosis y no tengo la misma memoria que antes, y si usted acepta que avance a mi ritmo, con mucho gusto porque me encantó el personaje”. Llevamos esa obra al D.F. y los críticos se desvivieron con dos personajes, uno de ellos, el interpretado por Pantaleón García.

La obra de Juan Chávez fue muy sonada a mediados de la década de 1990 puesto que la montó el grupo de Pepe Domínguez con esta recepción en la ciudad de México como ya hemos leído, con una envergadura previa de 75 funciones para teatro escolar. Posteriormente la llevó a la escena Al Trote, en escenarios naturales, con un marcaje naturalista, caballos en escena, vestuario y armas reales. La anécdota sobre la invitación del actor Pantaleón García que perteneció a las filas del grupo de Los Teatristas de Aguascalientes nos sirve para observar la lealtad que tenían los actores a las escuelas que los habían formado y donde habían hecho carrera. Todos ellos mantenían la línea de la escuela a la que pertenecían y al maestro que los dirigía y enseñaba. Era bastante extraño observar que los actores

“saltaran” de un grupo a otro todavía hasta la etapa de los inicios de La Columna de Aguascalientes. En la etapa consiguiente, el espíritu independiente estuvo marcado por la iniciativa de los diversos epónimos como Rogelio Guerra, Pepe Domínguez, José Claro Padilla, Silvia Martínez, quienes arrancaron con sus agrupaciones bien delimitadas en cuanto a sus elencos, pero este espíritu fue trascendiendo a sus propios proyectos y resultaron en la propia independencia posterior de algunos de sus integrantes, los cuales emigraron a otros proyectos independientes que encabezaron, o a formaron filas de otras agrupaciones, o de instituciones culturales, o se especializaron mediante el estudio universitario del teatro y de la actuación, otros permanecieron. Si bien existen diversas agrupaciones actualmente en Aguascalientes, lo habitual es que lo constituyan pocas personas, dos o tres, alrededor de la cabeza; y por otro lado es común ya no encontrar un elenco estable en las agrupaciones ya sean independientes o institucionales, sino que los actores se integran a proyectos durante un tiempo y constituyen una compañía por un tiempo indefinido, en el cual gestan, producen, ejecutan, promueven, venden. Y dependiendo de la rentabilidad y la calidad del amalgamamiento continúan con otros proyectos, si no, saltan a otros proyectos. En otro orden, el teatro escolar al que se refiere José Domínguez no es el Programa Nacional de Teatro Escolar:

Nosotros fuimos quienes denunciarnos que estaban “huachicoleando” el PNTE. Protestamos y dijimos “si se va a hacer teatro escolar que sea de temáticas que necesitamos, pregúntele al Instituto de Educación qué es lo que se necesita. Varios grupos mandamos la propuesta, y ganó mi obra *Una mujer irreverente*. Pero como era obra aguascalentense, de un autor independiente aguascalentense, de Pepe Domínguez, prefirieron cortar el PNTE

en Aguascalientes. Alrededor estaba Miguel Ángel Vargas y Jorge Barberena, quien me dijo “a nosotros nos obligan a aceptar contratar estas obras”. Yo le dije niégate, denuncia, se están robando los recursos de la gente de teatro y pues cortaron el PNTE. Eso no me detuvo y fui con directores aguascalentenses a decirles “hey, hay que ponernos las pilas, está toda la infraestructura, el IMSS nos abre las puertas”. Chon me dijo “nel, si no hay presupuesto de una institución yo no le entro”. Yo pensé “qué poco consiente”, porque tenemos la oportunidad de hacer historia, pues aun sin esto es autofinanciable. Le cambiamos el nombre, le pusimos Programa de Teatro Histórico, todas de obras mías, de temas históricos aguascalentenses, ganadoras varias de ellas del Certamen Histórico Literario; hicimos diez programas, uno por año, con 75 representaciones de cada montaje. En los últimos dos ya había menos apoyo y logramos 25 o treinta.

Domínguez expresó que se estaban “huachicoleando” porque las producciones que ya estaban pagadas en un estado, y al año siguiente las reciclaban y las movían por distintos estados y cobraban de nuevo por una producción que ya estaba pagada, así una y otra vez. Por otro lado no constituye la primera vez que las instituciones locales desconfían de las producciones artísticas locales independientes. La función de las instituciones culturales es precisamente es precisamente proveer de los medios necesarios para acceder a los derechos de la cultura y el desarrollo artístico; es como si la institución asumiera que lo independiente no es cultural ni artístico de origen; en contraparte como si un tejido que asemejase un deshilado aguascalentense, por el solo hecho de hacerse bajo la

instancia institucional, ya fuera validado de origen. Este es un fenómeno que da para investigarse a mayor profundidad. Sera dentro de futuras investigaciones.

Era frecuente que la inauguración de teatros en Aguascalientes fuera bajo la contratación de montajes extranjeros. Sin embargo la inauguración del Teatro Furgón del Complejo Tres Centurias, fue con la obra *Dos Vías*, de Pepe Domínguez, misma que estrenó en 2003 y permaneció hasta el 2018. Llegó a casi ochocientas funciones. Ha ido a festivales internacionales. Representó a México en la UNESCO en 2004, luego en ENTEPOLA, y luego en las Jornadas Alarconianas de Guerrero. Dudo que alguna otra obra tenga esta cantidad de representaciones en la historia reciente del teatro en Aguascalientes. La única que podemos comparar en cantidad y, para hacerlo, tenemos que voltear cien años atrás, y que la sobrepasa con creces, es *Chin Chun Chan* (1904) de José F. Elizondo, misma que ya abordamos en el primer capítulo de la presente tesis.

Conclusiones

José Guadalupe Domínguez en una figura del independiente en Aguascalientes. Es Licenciado en Medios Masivos de Comunicación por la UAA de 1987 a 1991. Su formación en el teatro es autodidacta; como director teatral, sus influencias provienen del cine; cuenta con cursos diversos entre ellos el de dirección de cine, por parte del IMCINE. Su trayectoria se observa desde finales de los años ochenta, pero sobre todo cobra relevancia a partir de mediados de los años noventa del siglo XX en adelante. Crea su productora Albatros y dos agrupaciones: Tranvía y Kiosko.

Su papel es el de un pionero de la independencia teatral, puesto que su envergadura como independiente, en sus orígenes, no es total: la producción, la

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

dirección y el texto sí son independientes, pero por otro lado, no lo es en cuanto al espacio para la representación. Es un pionero de la independencia teatral por dos flancos: a) es uno de los primeros que se deslindaron de la Casa de la Cultura y empezó a hacer teatro por su parte, sin recursos provenientes de la institución de cultura; y porque las temáticas ya no dependían de una aprobación oficial o del visto bueno del director de la Casa de la Cultura o del Gobernador en Turno; y b) en sus inicios quiso desligarse de las instituciones, pero tiempo después son las instituciones quienes lo contratan todo el tiempo, en particular instituciones educativas sobre todo de educación media y medio superior, el IMSS, Asociaciones Civiles, el Instituto Mexicano de Teatro, entre otros. Si bien produce y crea desde la independencia en su origen, a partir de alrededor de 1994, establece interacción con instituciones para colocar sus producciones. Por otro lado, el centro que caracteriza a su compañía es que es arquitecto textual y teatral de su propio teatro: él escribe sus propias obras, no depende de la institución para elegir la temática o para gestar el proyecto, pero, sí depende de las instituciones porque son su principal mercado. Él gesta los proyectos de manera independiente pero su mercado son las instituciones educativas.

Si a Carlos Reyes Sahagún se le conoce como el cronista de Aguascalientes, a José Guadalupe Domínguez bien se le podría denominar el dramaturgo de Aguascalientes. La mayoría de las obras de su autoría, parten de temáticas relacionadas con la historia de Aguascalientes, o con problemáticas sociales, políticas, de injusticias de la entidad. Su interés particular es escribir y hacer teatro sobre lo que pasa en Aguascalientes.

Por medio de Kiosko genera un semillero o una estirpe como él denomina, por el sentido familiar, de niños que mediante el juego se acercan y se interesan en el teatro; mismos que posteriormente lo eligen conscientemente y se integran en

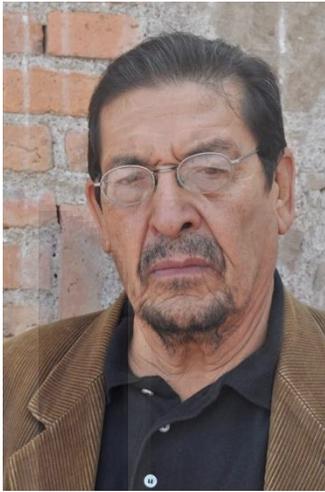
Tranvía, la otra agrupación o trascienden en otros proyectos teatrales. Estos niños realizan puestas en escenas diversas. Si nos percatamos Kiosko es el grupo de experimentación. Por esta circunstancia es que, en otro momento, se vale de él para llevar a cabo su triada de obras políticas, donde aborda críticas al gobierno priista de los periodos del salinismo (1988–1994) y del zedillismo (1994 – 2000) de mediados de los años noventa del siglo XX. Las repercusiones locales que esto contrajo fueron censura de la tercera de ellas, y de amenazas y atentados contra la integridad física de sus actores, pues uno de ellos fue golpeado, mientras que el propio Domínguez tuvo que partir del país durante tres semanas. Sin embargo la respuesta del público ante estas farsas fue una de complicidad y de identificación ante los hechos representados en torno a las injusticias del país, la corrupción y la podredumbre política.

Con Tranvía tiene una trayectoria notable que arranca con el festival de Cuba, al que acude representando a la Federación de Estudiantes de la Universidad Autónoma de Aguascalientes FEUAA, y que nos dejó ver dos facetas que convivieron hacia finales de la década de 1980 y principios de 1990: el teatro cómico comercial ligero que no es para pensar, de Jesús Velasco, y el de denuncia, lucha y protesta ante las injusticias sociales, de Pepe Domínguez. El papel de Tranvía tiene importante resueno dentro del teatro escolar, a través del programa de Teatro Histórico, con alrededor de diez años con distintos montajes, casi todos ellos logrando alrededor de 75 representaciones, además de una nutrida participación en festivales nacionales e internacionales.

Tiene un record fuera de serie en la Historia del teatro aguascalentense en los años recientes, puesto que su puesta en escena *Dos vías*, alcanzó de 2003 a 2018, casi las ochocientas representaciones.

3.3. José Concepción Macías Candelas.

El Sho(w)n autodidacta aparte (1987 – actualidad)



Entrevisté a José Concepción Macías Candelas⁴⁰¹, mejor conocido como “Chon”, en un Café, en la calle del Codo, cerca de la Casa de la Cultura en el centro de la Ciudad de Aguascalientes, el 11 de noviembre de 2017. La charla fue algo arbórea, con ramificaciones aleatorias en cuanto a las temáticas y frutos diversos: sabor teatro aguascalentense, sabor sus orígenes de vida y en el teatro, sabor reflexivo sobre esta investigación, color sobre el teatro de otros como Jorge Galván y José Claro Padilla, entre otros.

Chon es un reconocido actor y director de teatro, docente, y actor de cine a nivel nacional. Inició con participaciones en cortometrajes de la UAA a finales de los años noventa del siglo XX. En el cine, destaca su participación en 2002, cuando actuó como ‘el cura’, en el filme *Cuento de hadas para dormir cocodrilos*, Dir. Ignacio Ortiz Cruz, filme que obtuvo 7 Arieles entre ellos el de mejor película. De igual forma resalta su participación en *El infierno*. (2010) Dir. Luis Estrada, donde representa también el papel de un cura.

Ha tomado cursos de actuación, escenotecnia y dirección con Nicolás Núñez, Francisco Beverido y Eduardo Saviñón. Ha impartido talleres de expresión corporal y actuación y ha dirigido obras de teatro con el INAJUD, la Secretaría de Agricultura y Recursos Hidráulicos SARH, la Federación de Estudiantes de la UAA FEUAA, El Centro de Readaptación social CERESO Varonil, Instituto Catastral de Aguascalientes. Sostiene que ha participado como actor y director en

⁴⁰¹ La fotografía es cortesía del archivo particular de José Concepción Macías Candelas.

más de 50 puestas en escena; de ellas, las que recuerda principalmente en su largo repertorio son: *Te esperaré en Luzvelia*, revista musical de la FEUAA; *Hoy invita la güera*, con La Columna de Aguascalientes; *El crucificado*, con el grupo de la SARH; *Oro verde*, con el grupo del INAJUD; *Regina 52*, con el Teatro Estudio de la Juventud en el D. F.; *Marcelino, pan y vino*, con el grupo Carlos Ancira.

Ha recibido distinciones –de las que no nos precisó los años– mejor actor, en 1987; mejor director en 1992; mejor actor del Sexto Encuentro de Teatro de la Ciudad de México con la obra *Oro verde*; Mejor Director y Mejor Obra en la Muestra Estatal de Teatro por el montaje *Los Perros*. El Grupo Informativo *A Escena*⁴⁰² le ha otorgado diversos premios como actor y director en Aguascalientes. Fue presidente de la Agrupación Teatral de Aguascalientes A. C. de 1993 a 1994.

Chon nació el 7 de junio de 1960 en el Barrio del Encino en la Calle del Sol “aunque mi acta dice que el 19 de junio porque eran tiempos en que la gente no registraba a sus hijos a tiempo; entonces como la gente era desidiosa, pues mi papá para evadir la multa dijo que nació el 19 de junio”⁴⁰³.

Su papá fue hijo de hacendados, nació en San Rafael Ocampo y en un principio no trabajó porque tenían mucho dinero, pero tuvo que mudarse a Aguascalientes porque lo perseguían y lo querían extorsionar y tuvo que trabajar entonces de albañil, velador, jardinero en el Centro Deportivo Ferrocarrilero. Dibujaba como *hobby* pero sin una técnica, y era alcohólico, pues “llegaba a veces a tomar un mes completo pero nunca dejaba de ir a trabajar, me gusta el vino pero si

⁴⁰² Cfr. Orduña, Julieta, “Dos grandes de la escena aguascalentense: Macías Candelas y Muñoz Alcalá. En Opinión del diario La Jornada, Aguascalientes, 30 de marzo de 2017. Disponible en: <http://www.lja.mx/2017/03/dos-grandes-de-la-escena-aguascalentense-macias-candelas-munoz-alcala-la-escena>, consultado el 17 de febrero de 2019.

⁴⁰³ José Concepción Macías Candelas “Chon”, entrevista por Carlos Adrián Padilla Paredes, Café del Codo, Centro de Aguascalientes, Aguascalientes, 11 de noviembre de 2017.

era muy difícil hacer que abandonara la peda⁴⁰⁴; su mamá siempre fue ama de casa y trabajadora doméstica pues “tuvo 16 hijos y se le murieron cuatro, se casó muy chica, no sabía muchas cosas: quedamos doce y nos sacó adelante. Se levantaba a las 5 de la mañana, y en un día iba a hacer quehaceres de tres casas distintas; en las tardes planchaba, lavaba y cosía ajeno⁴⁰⁵. Sus hobbies eran cocinar, cantar y bailar, pero no por interés artístico sino por expresión humana. Mis papás eran muy divertidos, pues bailaban y se divertían mucho compartiendo sus aficiones. Refiere Chon que su interés por el teatro posiblemente tiene qué ver influencia de su mamá y del medio:

porque era una persona muy expresiva, directa, y luchó mucho para que la respetaran, entonces empecé a hacer teatro por resentido social, porque me tocó vivir en una zona muy marginal y el ambiente marginal evidentemente hace que te defiendas y una manera de defenderte es decir lo que sientes, entonces yo vi muchas imágenes de mi madre en la que ella defendía de que no fuéramos agredidos o humillados [...] yo no sabía que en donde yo vivía había muchas prostitutas, o sea, mujeres bonitas, frondosas y una vez me llamó la atención que llegó una muchacha corriendo como sangrando, se había cortado ella las venas, y con el tiempo me di cuenta que era prostituta [...] Yo tenía como cinco años, luego en otra ocasión también me di cuenta de que había fallecido otra señora que vivía sola, una señora joven y resulta que esa vez la mataron dos tipos porque yo creo que querían tener una relación con ella pero había que hacerla que tomara para que entonces hubiera ya una forma de violarla, pero la forzaron a

⁴⁰⁴ *Idem.*

⁴⁰⁵ *Idem.*

tomar, entonces se le fue el alcohol por la nariz, creo tuvo un problema ahí de alguna cuestión pulmonar.⁴⁰⁶

Como observamos una de las motivaciones del actor y director en su infancia fue su madre y el medio. La marginalidad y la acción de defensa despertó en él la necesidad de expresiones diversas ante el ataque, la agresión, la humillación y la prostitución, todo ello lo recuerda hacia la edad de 5 años. Fue hasta la escuela secundaria que tuvo algún contacto con el teatro:

Estudié arte dramático en la secundaria y no supe porque me inscribí. No fue a partir de una gran disertación, lo escogí por fácil, pero fácil no porque yo me considerara un actor, sino porque para mí no me reflejaba ningún problema. Luego entro a la prepa de Petróleos y ésa para mí siempre va ser una referencia obligada porque con el tiempo [...] mi personalidad me desvió de la educación formal [...] Entonces me encontré a un buen amigo que coincidíamos en muchas cosas y que se nos ocurrió hacer la obra *El Aficionado*, [...] nosotros no sabíamos qué era lo que estábamos haciendo, hacíamos dramaturgia a partir de estructurar chistes temáticos y que eran sketch y que no sabíamos que eran sketches, hacíamos teatro de carta y no sabíamos que era teatro de carta, había un director que no sabíamos que era director, etc. Se metían con nosotros y nosotros sacábamos la parte ocurrente a partir de la aristocracia del mexicano y albureábamos. Entonces había toda una expresión artística teatral que estaba cumpliendo con muchos aspectos en tanto a tipos de teatro, responsabilidades, pero a nosotros nos valía madres, y sin querer aplicábamos una

⁴⁰⁶ *Idem.*

metodología de ruta crítica y de plan de trabajo, porque pedíamos el auditorio, éramos a los que nos daban la vuelta, a los que nos tenían miedo los maestros⁴⁰⁷.

La primera etapa teatral de Chon fue luego de salirse del bachillerato. Junto con un amigo montaron la obra *El Aficionado* en 1982, donde tiempo después Chon reflexiona sobre la gran intuición con que contaban y que, sin tener conocimiento sobre teoría y metodologías del teatro o de la actuación, empleaban diversas cosas que ya tenían nombre y apellido y autores y teóricos.

Chon participó en una obra musical de teatro universitario en donde el maestro Velasco lo invitó a participar en el grupo La Columna. Su paso allí fue breve puesto que:

En La Columna sí estuve en dos obras, *Los Albañiles*, y en una obra tres años después, pero no me quedaron ganas porque de hecho yo iba mucho en contra de como trabajaban, era una cosa muy impune, una falta de respeto al trabajo de los compañeros, personas cotorreando, leyendo, acostados mientras tú estabas en ensayo y una vez si troné y pasé a ser “el tipo exagerado, mamón” y pues ni modo, les caí muy mal pero porque a mí ya me venían cayendo mal desde antes por esa impunidad. [...] Entonces ¿qué innovó La Columna? ¿Qué ha aportado realmente al teatro de Aguascalientes? Hemos hecho un mito, se quejan de que no son institucionales pero pues ya les dieron oportunidad de que consolidaran un espectáculo, un negocio porque la gente va seguir llenando allí y claro a la mejor cuando ya no estén ellos la gente ya

⁴⁰⁷ *Idem.*

no va a confiar [...] nada más quiere ver a Jesús Velasco que cada vez lo ven menos porque ya no dirige él o muy poco. Finalmente La Columna a nivel de dirección, está más con Nohemí y Daniel, quienes le encontraron la receta [...] bien que aprovecharon la institucionalidad con recursos y después ven la institución [...] como negocio, si no hubiera esos ingresos, ¿tú crees que la institución los deja ahí?

Chon en este apartado está observando tres cosas: critica la falta de disciplina en los ensayos de las obras de La Columna de Aguascalientes; cuestiona cuál ha sido el aporte de La Columna al teatro en Aguascalientes; y una especie de círculo vicioso en el que se quejan de no ser institucionales pero la misma institución les da cabida porque sus espectáculos llenan las taquillas y entonces, son muy rentables. Veamos. En esa época, finales de la década de 1980, no había como tal una escuela en Aguascalientes que hablase de una disciplina más allá de la concepción particular del concepto que tuviere el maestro en turno; no se hablaba de *Ética y disciplina*⁴⁰⁸ de Constantín Stanislavski, por ejemplo, o de la disciplina grotowskiana⁴⁰⁹. Es claro que existe una intuición hacia la disciplina

⁴⁰⁸ Cfr. Stanislavski, Constantin, *Ética y disciplina*. Escenología, México, 1994. El objetivo de este libro es, además de proponer una conducta ética, ofrecer una enseñanza lo suficientemente atractiva en sí misma para quienes ingresan a una escuela. Conversaciones de Stanislavski con los artistas del teatro *Bolshoi* transcritas por K. E. Antorova, una alumna del curso, quien años más tarde publicó con un prefacio en el cual relata la manera cómo fue estructurado este curso propedéutico. Las conversaciones son una etapa importante en la elaboración de la propuesta stanislavskiana y constituye por sí misma una etapa preliminar antes de inducir al alumno a la profundización del conocimiento del Método de acciones físicas. Además, todo lo que expone el maestro ruso es actual, y lo verdaderamente asombroso de su pensamiento es que la práctica, sin disciplina artística y teorización, nos conduce a un trabajo de poca calidad.

⁴⁰⁹ Cfr. Grotowski, Jerzy, "Hacia un teatro pobre", Revista *Odra*, núm. 9, Wroclaw, Polonia, 1965. El teatro no es por su puesto una disciplina científica, pero el teatro, y en particular la técnica del actor no puede, como afirmaba Stanislavski, estar basado solamente en la inspiración o el talento, está obligado a dominar un método. El actor se controla con estricta disciplina y trabajo. El actor debe

cuando se quieren conseguir objetivos, y más cuando se trata de uno que se trabaja al interior de un taller en una institución, o del producto de los talleres, como lo es la salida actoral que tenían los más aventajados de los talleres para formar parte de los montajes de La Columna. La disciplina entonces dependía de lo permitido o no, lo concebido o no por parte del director teatral. En este sentido Claro Padilla en la entrevista realizada también hizo mención de la falta de disciplina en el trabajo al interior del grupo insigne de La Casa de la Cultura hacia principios de los años noventa del siglo XX.

El aporte, ya lo dijimos en el capítulo correspondiente, tiene qué ver con tener una trayectoria desde 1985, es decir, de 34 años; el aporte es el tipo de oferta de teatro para un público que quiere ir al teatro a divertirse, desenfadarse, a no pensar por un rato, a aislarse de la realidad y reírse sin reflexionar mucho: entretenimiento, risa y relajación.

Concepción Macías sostiene que si permanece La Columna en los espacios de La Casa de la Cultura, se debe a la rentabilidad de las producciones, por la respuesta del público que abarrota sus temporadas para la Feria Nacional de San Marcos. Hipoteticemos el costo de una entrada a \$150 mxn (8 usd aproximadamente⁴¹⁰), por un aproximado de 250 lugares; las funciones diarias, durante los 23 días de duración de la verbena popular (20 al 12 de mayo de 2019). Esto nos da un total de \$862, 500 mx (46, 000 usd aproximadamente). Las políticas de renta de espacios del Instituto Cultural de Aguascalientes a menudo son de

investigar y tener disciplina metodológica. Es un proceso de autoconocimiento. Grotowski se entrenó en los métodos de Stanislavski, también le fueron atractivos el entrenamiento biomecánico de Meyerhold, el Kathakali hindú y el Teatro No japonés, sin embargo, en su teatro enseñaban una colección de técnicas, no enseñan métodos prefabricados por que conducen al estereotipo, sino que su propósito es la destrucción de obstáculos, conocer sus limitaciones personales y eliminarlas. El secreto está en los estímulos, en los impulsos y las reacciones.

⁴¹⁰ De acuerdo al cambio de divisas del 14 de abril de 2019, consultado en el conversor de divisas de Google.

renta por día del espacio (patios, teatros, etc.) y además, un porcentaje de las entradas (80% compañía, 20% ICA). Verdaderamente es rentable.

Por otro lado, José Concepción ha sido maestro de talleres teatrales diversos. En particular, es significativo lo que nos dice el maestro:

[...] yo regreso de México después de mi intento de estudiar 2 años con un grupo independiente, pero fuimos rechazados, pues vayámonos a un grupo, pensamos. Una obra en 2 años fue nuestra justificación como grupo, pero todo era laboratorio; en el grupo condicionaban un pago de inscripción y ya no podía pagar, entonces dije, pues me voy a hacer teatro a Aguascalientes como pueda. Resulta que en ese momento el CREA cambia la Comisión Nacional del Deporte y se crean los talleres formativos y me dan la responsabilidad de ser jefe de departamento del área que llamábamos el ateneo de la juventud y en esos tallercitos estaba el taller de teatro: éramos el taller teatral del INAJUD al inicio de los noventas⁴¹¹.

Concepción Macías fue maestro del taller de teatro del desaparecido INAJUD, el cual se transformaría más adelante en INADE, INJUVE. Esto se debe a una suerte de toma de decisiones devenidas después de participar con diversas agrupaciones teatrales en la Ciudad de México y tras una precariedad económica que lo empuja a regresar a Aguascalientes.

El momento en que regresa a Aguascalientes, que se sitúa a principios, casi mediados de la década de 1990, el maestro nos comenta que:

⁴¹¹ José Concepción Macías Candelas "Chon", entrevista por Carlos Adrián Padilla Paredes, Café del Codo, Aguascalientes, 11 de noviembre de 2017.

[...]pero en ese momento surge el apoyo de IMSS y ahí le dan la oportunidad a la Silva Martínez de hacer el grupo de Ce-Ollin; por otro lado está Pepe Domínguez con su grupo independiente del Kiosco; y tu papá tiene ya su grupo Al Trote siempre tuvo muy claro hacer teatro desde el espacio consolidar un espacio teatral y siempre pondere tener un lugar, para él es muy importante, ya éramos cuatro grupo que estábamos en la búsqueda aparte de la misma Columna; entonces la institución vio propicio y dijo “vamos a hacer una muestra estatal de teatro”⁴¹².

Él recuerda la época en la que empiezan a surgir agrupaciones independientes de teatro, independientes de la oficial del teatro que se hacía en la Casa de la Cultura. El Ce-ollin, Al Trote y Kiosko. Esto propició que el ICA se interesara en realizar una muestra estatal de teatro, la cual sería la antesala para distintas muestras, unas, iniciativa de la institución mencionada, otras, parte de los grupos independientes y la efímera Agrupación Teatral de Aguascalientes ATA.

Los encuentros de teatro son una plataforma con presencia a lo largo del país, en especial en la Ciudad de México. Los encuentros tienen la función de que los institucionales, amateurs o profesionales del teatro muestren sus producciones escénicas y, a veces a la par, se generen actividades como mesas, paneles, conversatorios, talleres, laboratorios. Podemos mencionar como insignes los del Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (Cleta) en Guanajuato: tanto el Festival Internacional Cervantino Callejero y el de Arte Popular, los Encuentros de Teatro Comunitario, el Encuentro de Teatro Independiente del Museo Universitario del Chopo, el de Teatro Popular de Ciudad Netzahualcóyotl, el

⁴¹² *Idem.*

Encuentro de Teatro Estudiantil Universitario de la UAM Iztapalapa, el Encuentro Nacional de los amantes del Teatro de la *International Theatre Institute* ITI UNESCO y el Festival de Teatro de Calle del Distrito Federal, entre varios otros.

En Aguascalientes, a finales de la década de 1990, se gestaron los encuentros de Teatro de Aldea, de los grupos de teatro de los municipios, entre los que se mencionan el grupo MUF (1997) y el grupo de teatro de Jesús María (1998), los cuales tuvieron gira por el Estado. El IX Encuentro de Teatro, en 1999 en Jesús María, se realizó en homenaje al maestro Jesús Velasco, director del grupo La Columna de Aguascalientes, en donde también hubo conferencias de diversas disciplinas con la participación de directores teatrales del estado. En 2001 se realizó el XI Encuentro de Pabellón de Arteaga con el tema “De cuando el teatro se fue a la calle”, y se contó con un taller de la Comedia del Arte. Finalmente, un año después, en su edición XII este encuentro tuvo sede en Calvillo y mostró los trabajos de ocho municipios de Aguascalientes. Esto va hacia una veta del teatro en los municipios, la cual queda para futuras investigaciones.

La primer Muestra Estatal de Teatro en Aguascalientes, por iniciativa del ICA, fue en julio de 1992 y participaron ocho agrupaciones: Teatro Experimental Tranvía, de José Guadalupe Domínguez, el grupo de teatro de la SARH, el Centro de Integración Municipal, el grupo Ollín, de Pabellón de Arteaga, entre otros. Los aspectos a evaluar fueron la puesta en escena, dirección, actuación y escenografía. En la segunda Muestra Estatal de Teatro, en 1993 participaron 14 grupos, donde destacaron la Fundación Teatral de Aguascalientes con el *El rey de Sodoma*, bajo la dirección de Jesús Velasco, y en segundo lugar *Arlequín, servidor de dos amos*, del grupo universitario de teatro de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, también dirigido por Jesús Velasco. En 1994 se presentó la Tercera Muestra Estatal con una asistencia de 4,000 espectadores en 15 funciones. Las obras que pasaron a

la etapa regional fueron *Un día cualquiera*, del grupo La Compañía, y *El niño y la Virgen*, bajo la dirección de José Concepción Macías Candelas. La Cuarta Muestra Estatal comenzó en julio de 1995, teniendo como espacios el Teatro del Parque, Foro la Puga, Teatro Morelos y Teatro Leal y Romero. En este festival participaron 22 grupos, muchos de ellos habían estado en muestras anteriores y algunos de sus integrantes se independizaron y formaron su propio grupo, ejemplo de ello fueron Tranvía, Arte-Facto, Juglares, La Banqueta, Chacmol y Atrezzo. Las estadísticas fueron favorables, hubo un 63% de boletos vendidos, un total de 5,000 asistentes y 200 participantes. *La señora en su balcón*, y *Pedro y el capitán*, de los grupos Mecapal y Espejo, fueron los seleccionados para la Muestra Regional. En la Muestra Estatal de 1996 destacaron las obras *Sueño de una noche de verano*, del grupo Ce-Ollín, y *La Mudanza*, ambas obras dirigidas por Silvia Martínez y Marcela Morán, destacándose la labor femenina en el quehacer teatral⁴¹³. Esta fue la última Muestra Estatal realizada en Aguascalientes hasta que se retomaran en 2015, como una antesala para la Muestra Nacional de Teatro, que también regresó a Aguascalientes, luego de la Edición XII de 1992⁴¹⁴.

Hubo otras muestras, como Festiteatro y Entreacto. El primero nace en 1993, a la par de las Muestras Estatales y era organizado por el IMSS y la Agrupación Teatral de Aguascalientes (ATA). Su objetivo era unir a los grupos independientes y presentar su trabajo en un espacio escénico, en este caso el teatro del Seguro Social. En este festival se presentaron más de una docena de grupos hasta llegar a la X edición. Sin embargo desapareció por falta de apoyo. En 2002 apareció la Muestra Estatal de Teatro "Entreacto", pero sin el fin de que los trabajos

⁴¹³ Cfr. Orduña, Julieta, "Los encuentros estatales de teatro", en la sección Opinión, del Diario La Jornada Aguascalientes, 14 de agosto de 2015. Disponible en <http://www.lja.mx/2015/08/encuentros-estatales-de-teatro-la-escena/> Julieta orduña, consultado el 17 de febrero de 2019.

⁴¹⁴ Cfr. Reyes Sahagún, Carlos, *Aguascalientes se viste de teatro. Crónicas de la XII Muestra Nacional de Teatro*. Editado por el Instituto Cultural de Aguascalientes, Aguascalientes, 1992.

participarán en una Muestra Nacional, su objetivo era solo mostrar el repertorio de algunos grupos activos en aquel momento⁴¹⁵.

El ICA, bajo la gestión de Enrique Rodríguez Varela, se empezó a interesar en darle una cabida a los nacientes grupos independientes a mediados de la década de 1990. Los grupos se interesaban en participar en estos encuentros, porque era la única forma alterna de acceder a los teatros de la ciudad; la vía era pertenecer a La Columna de Aguascalientes o a los talleres del ICA. Poco a poco los grupos tuvieron presencia más visible, ya que éstos no contaban con espacios propios para sus representaciones.

Chon Macías participó en estos encuentros y formó parte de la mencionada Agrupación de Teatro de Aguascalientes, la cual era una especie de asociación en la que los directores más importantes de los años noventa del siglo XX se reunían para discutir y compartir proyectos. Gracias a estos lazos y las muestras, el maestro Concepción aprendió diversas cosas como nos lo cuenta:

Quando me fui a México estos dos años aparentemente estábamos enseñando pero al mismo tiempo estábamos aprendiendo. Cuando llego aquí y estoy como responsable del taller del INAJUD entonces por enseñar seguí aprendiendo; [...] Las muestras me enseñan porque veo el trabajo de los otros, el teatro escolar me enseña porque voy a las encerronas y participo de los procesos pedagógicos, ya como una cuestión didáctica y establecida por La Casa del Teatro, digamos que aprendí su metodología de enseñanza y aparte tomé diplomados de dirección y de pedagogía teatral. Cuando trabajo con directores, me enseñan a dirigir a

⁴¹⁵ *Idem.* Cfr. Orduña, Julieta, *Proyecto de revista de teatro para el Estado de Aguascalientes*. Tesis para obtener el grado de Lic. en Medios Masivos de Comunicación. UAA, Aguascalientes, 1996.

partir de ver cómo trabajan; también he aprendido de lo malo, con el tiempo he visto que en algún momento critiqué cosas que hacían colegas y que no me había dado cuenta que también hacia hasta que en un momento hice una retrospectiva. Entonces mi propia experiencia me ha enseñado a darme cuenta de lo que yo hice cuando lo veo en otros. Entonces básicamente ha sido de agarrar de todo por la vía semi-pedagógica, o sea yo, por medio de los ejemplos.

El aprendizaje autodidacta de Chon es diverso, a la vez aprende a partir del proceso de enseñanza-aprendizaje mientras es maestro del taller del INAJUD; aprende de los directores y de su trabajo en las muestras de teatro, de otros directores que lo dirigen, todo sobre la marcha. Participó de las llamadas encerronas que se dieron por parte de La Casa del Teatro en torno al Programa Nacional de Teatro Escolar PNTE, y de ello aprende observando las técnicas, toma talleres y diplomados en torno a la dirección y a la pedagogía teatral, reflexiona sobre sus aciertos y errores y los de los otros.

Chon además ha impartido materias de dirección y ha dirigido montajes para la Licenciatura en Teatro de la Universidad de las Artes y para la Licenciatura en Artes Escénicas: Actuación de la Universidad Autónoma de Aguascalientes. En una ocasión, al terminar una junta de academia de maestros de la Licenciatura en Artes Escénicas: Actuación, hacia junio de 2017, me acerqué con Chon a decirle que necesitaba entrevistarle para hablar de teatro en Aguascalientes –entrevista que posteriormente se concretó y que constituyó la base para este apartado–. Me preguntó por qué. Le platicué a grandes rasgos que estaba realizando una investigación sobre el teatro aguascalentense. Aunque le pareció muy interesante y me dijo que con mucho gusto, tuvimos que mover la entrevista tres ocasiones por

su agenda de trabajo. Cuando por fin nos reunimos, incluso antes de iniciar mi secuencia de preguntas en la entrevista, en cuanto le manifesté las razones tesísticas por las cuales lo quería entrevistar; en algún momento de la entrevista me compartió la perspectiva que él tenía a propósito de mi trabajo investigativo, donde me manifestó que le llamaba fuertemente la atención que estuviera realizando esta tesis:

Yo valoro que te avientes este clavado que es muy complejo ya que nuestra realidad tiene qué ver con la historia del teatro y quiénes, y cuándo se ha hecho y cómo hecho y tiene “n” posibilidades de aristas y diversas cosas qué ordenar, analizar y catalogar, supongo que vas a buscar armar una estructura de acuerdo a lo que me has platicado de nuestros antecedentes y nuestra realidad sociocultural política, económica. Yo creo que el que no haya estado en el ánimo de los intelectuales hacer algo así sobre el teatro en Aguascalientes, habla justamente de nuestro retroceso, porque si no ha sido tema de reflexión o de investigación de los propios intelectuales pues desde nos podemos hacer una idea de cómo vemos el teatro en Aguascalientes⁴¹⁶.

Sus palabras son una especie de reflexión y metacognición acerca de lo poco que le comenté sobre la necesidad de una investigación que nos muestre cómo se ha comportado el teatro local en cuanto a los qués, quiénes, cómo, cuándo y por qué de su enseñanza y su práctica para saber de dónde venimos y a dónde vamos y si es que hemos estancado, avanzado, evolucionado y en todo caso, qué

⁴¹⁶ José Concepción Macías Candelas “Chon”, entrevista por Carlos Adrián Padilla Paredes, Café del Codo, Aguascalientes, 11 de noviembre de 2017.

diagnóstico se puede hacer. Cuando él habla de que los intelectuales no se han interesado por el teatro local, pienso que se refiere a los relacionados con las letras, el arte y la cultura, académicos o no, que poco se han relacionado con las manifestaciones teatrales en Aguascalientes.

No sé exactamente si sea identificable el campo de los intelectuales, pero en mi experiencia he podido observar que los académicos sí se han relacionado en menor medida con el teatro local que con las demás manifestaciones artísticas; han tenido más contacto con las artes plásticas, la música y la literatura por ejemplo. Quizá esto tiene que ver con la tradición menor que la academia ha tenido con el teatro sobre todo en el estado de Aguascalientes⁴¹⁷.

Sin embargo, el teatro perfectamente ha podido producirse, existir y manifestarse de distintas maneras, ha tenido diversas estéticas, tipos y escuelas, orígenes institucionales, escolares, independientes o universitarios, haya tenido, carecido o no de la presencia de intelectuales o académicos. Aun en la esfera en la que a menudo se le relaciona más con la presencia de los intelectuales o de los académicos, la institucional u oficial, el teatro se ha producido con y sin su participación. El teatro tiene momentos localizables a lo largo de la historia en que ha sido escrito, montado y representado gracias a mecenazgos o a subvenciones gubernamentales, como en el periodo isabelino inglés, donde Shakespeare hacía teatro por encargo de la Reina Elizabeth I. Más cercano a nosotros, donde el teatro ha sido subvencionado por el gobierno, como con la Compañía Nacional de Teatro, el Programa Nacional de Teatro Escolar PNTE en México y en los estados; o el grupo de Los Teatristas de Aguascalientes y el de La Columna de Aguascalientes en este estado. No podemos soslayar que en diversas ocasiones ha existido un

⁴¹⁷ Vid. *Infra*, p. 441, en el apartado 'La Licenciatura en Artes Escénicas: Actuación. El profe de teatro', del Capítulo 4.3.2. El *kibbitzer* toma partido escénico. La pedagogía del profe-actor.

trasfondo de intereses políticos para crecer la aceptación de diversos grupos. Sin embargo, en estos casos, la participación del estado ha sido fundamental para el desarrollo de una buena parte del teatro a lo largo de occidente, en México y en Aguascalientes.

Empero, el teatro tiene distintas caras. Para comprenderlo, haremos una analogía con el universo y los objetos y sistemas que en él existen⁴¹⁸:

El teatro es un superuniverso. Cuando decimos teatro, detrás de sí se encuentra un cúmulo de posibilidades varias, pues al pensar en él, confluyen diversos universos. Cada uno de estos universos tiene un objetivo, un plano existencial, y una estructura particular; y funciona –cada uno– perfecta e independientemente, bajo sus propias reglas, esquemas, y determinaciones, sin depender de ningún otro universo. Sólo cuando se representa una obra, que es cuando coinciden, se da el hecho teatral. Ya decía Barthes (2009: 309 – 310) que “el teatro constituye un objeto semiológico privilegiado”. Estudiar el superuniverso es una supertarea.

La literatura es el *big bang* donde existen varios superuniversos en tanto que géneros, como el lírico, el épico y el dramático. En el teatro se distingue una composición tripartita. La primera cara de este triángulo es la cara de su génesis, la literaria: el texto, es decir, el drama escrito; la segunda cara es la de la representación, el hecho teatral escénico o la ejecución: es aquí en donde convergen sol, planetas, satélites naturales, asteroides; el director, los actores, la musicalización, iluminación, etc.; y tres: el espectador.

⁴¹⁸ Cfr. Carlos Adrián Padilla Paredes, “Los valores tradicionales en tres obras dramáticas de Aguascalientes de la primera mitad del siglo XX: *Con las alas rotas* (1925), *¡Ya viene Gorgonio Esparza!* (1941) y *Un alfiler en los ojos* (1950)”, Tesis para obtener el grado de Maestro en Arte. Universidad Autónoma de Aguascalientes. Aguascalientes, México, 2015, p. 31.

Las tres caras están interrelacionadas con el fenómeno de la producción teatral, con el hecho escénico, dicho claramente con hacer teatro. Existe entonces un campo del hacer especializado y uno del juicio especializado. Lo que discutimos está (no en la última cara referida, ya que una cosa es el papel del espectador quien recibe estéticamente la experiencia del teatro pero no con el objetivo de reconvertirla en) campos meta teatrales: los de la crítica y la investigación teatral. Si el teatro ha sido poco estudiado académicamente o ha tenido poca incursión académica a lo largo de su historia para su realización o su consumo como espectador, mucho menor es la participación de la academia en estos objetos meta del teatro, su crítica y su investigación. Y sin embargo, esta tesis.

Conclusiones

La marginalidad y es un fenómeno al que diversas zonas socioeconómicas no solo de nuestro estado, sino de nuestro país, Latinoamérica y diversas partes del mundo se enfrentan: la humillación y marginación social por diferencias en cuanto a estratos socioeconómicos. Si bien las salidas de miles de personas ante esas realidades muchas veces conducen a reproducir la pobreza, violencia, drogadicción, en su caso Chon en sus orígenes se dirigió hacia el teatro como un medio alternativo de expresión de sus inquietudes. El reconocido actor entonces cambió su camino predestinado si lo vemos desde el determinismo, pues en lugar de ser jornalero, obrero, irse de mojado a E.U. como era común en su zona de origen, en el Aguascalientes de los años setenta, se convirtió en uno de los principales actores y directores aguascalentenses, reconocido actor del cine mexicano y ser en la actualidad entre otras cosas, profesor del área de dirección de

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

las dos casas de estudios de licenciaturas relacionadas con el teatro en Aguascalientes (Universidad de las Artes y Universidad Autónoma de Aguascalientes) es director de la Compañía de Teatro del Instituto Municipal Aguascalentense para la Cultura IMAC, de algunos años a la fecha (2019).

Chon Macías se formó de manera autodidacta, que aprendió la mayor parte del tiempo gracias a la observación de obras y de direcciones de sus colegas en Aguascalientes y en la Ciudad de México, además de algunos talleres y cursos que ha tomado con figuras importantes del teatro a nivel nacional. Tiene una larga trayectoria dentro y fuera de nuestro estado en diversas agrupaciones, trabajando con instituciones o de manera independiente desde los años ochenta del siglo XX. Tiene un repertorio como actor y director de teatro de más de 50 puestas en escena. Además ha incursionado en el cine mexicano en varios filmes desde la década de 1990 hasta la fecha. Actualmente y desde hace algunos años se desempeña además como profesor para la Licenciatura en Teatro en la Universidad de Las Artes del Instituto Cultural de Aguascalientes y para la Licenciatura en Artes Escénicas: Actuación en la Universidad Autónoma de Aguascalientes, enfocándose principalmente en el área de dirección escénica.

Pero además, dichos testimonios, nos han permitido reconstruir parte de otros momentos del teatro en Aguascalientes, tales como las muestras estatales y los festivales de teatro en el último decenio del siglo XX, cuando bajo una administración el ICA se interrelacionó y dio cabida a los grupos independiente. Esto último se extraña en la actualidad. En otro orden de ideas, también nos permitió abordar la presencia o ausencia de metodologías teatrales en el teatro aguascalentense de dicho periodo, como las de Stanislavski y Grotowski. Y finalmente reflexionar sobre la presencia o ausencia de los intelectuales y de la academia en el teatro aguascalentense, su crítica y su investigación.

José Concepción no ha sido artífice de una escuela o una forma de enseñanza del teatro o de una agrupación con tanto impacto como sus contemporáneos⁴¹⁹, sino que es una figura, un epónimo de una manera particular de aprenderlo y de practicarlo: el autodidactismo. Los demás epónimos del presente capítulo sobre el teatro independiente en Aguascalientes, Rogelio Guerra, José Claro, José Guadalupe Domínguez y las integrantes de Ce-Ollin – Las hijas de doña Chayo, Mariana y Alexa Torres también son figuras de este autodidactismo aunque todos ellos tomaron diversos talleres o cursos.

Sin embargo, la diferencia principal radica en que Rogelio Guerra hizo escuela del teatro de protesta, de izquierda, anarquista, de calle desde el Conjunto Flores Magón relacionándose con CLETA; tanto José Claro como las hermanas Torres se especializaron en teatro con la Lic. en Artes Escénicas para la Expresión Teatral por parte de la UAA-Universidad de Guadalajara y los tres han tenido y tienen agrupaciones teatrales; José G. Domínguez ha actuado, escrito, dirigido y producido desde finales de los años ochenta el siglo XX con sus dos grupos y su productora. Chon no, él ha enseñado, aprendido, trabajado, realizado montajes y puestas en escena, actuado en filmes sin pertenecer a una agrupación ni proponer o pertenecer a una escuela. En cuanto a las figuras independientes del teatro en Aguascalientes, Chon es el epónimo del autodidacta profesional. Chon es un show aparte.

⁴¹⁹ Hay noticia de la existencia de un grupo de su autoría: *Los mismos*, a finales de la década de 1990 en algunas publicaciones. Sin embargo en las cuatro horas de entrevistas él no le refirió especial importancia. Cfr. Orduña, Julieta, "Los encuentros estatales de teatro", en la sección Opinión, del Diario *La Jornada* Aguascalientes, 14 de agosto de 2015. Disponible en <http://www.lja.mx/2015/08/encuentros-estatales-de-teatro-la-escena/> Julieta orduña, consultado el 17 de febrero de 2019.

3.4. Un primer acercamiento al teatro feminista en Aguascalientes.

Ce-Ollin y Las hijas de doña Chayo (1994)

La incursión de las mujeres en el teatro es tardía. A lo largo de la Historia la mujer estuvo relegada de los escenarios: desde el teatro de la antigua Grecia, el de los concursos en los que se batían las obras de Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes para declararse ganadoras, hasta el periodo Isabelino y del Siglo de Oro Español, la mujer no participaba de la escena. En este largo trecho del 350 a.C. a 1600 d.C. aproximadamente, con excepción de las manifestaciones del teatro medieval cristiano de milagros, autos sacramentales, misterios y demás dramas religiosos (donde las mujeres participaban de este teatro didáctico al interior de las iglesias, atrios y en el teatro itinerante con sentido evangélico como el *Vía crucis* y las procesiones diversas), los hombres realizaban todos los papeles de las obras dramáticas, incluso, los papeles femeninos. Las mujeres podían cantar y hacer danzas, pero el terreno de la actuación estaba reservado para los hombres. No es sino hacia 1570 que hay vestigios de la participación por vez primera de la mujer en la escena en España:

En la década de los años 70 sigue ascendiendo el número de profesionales en activo [...]: 84 actores y/o *autores* varones, y siete actrices, las primeras profesionales que tenemos documentadas, concentrándose estas primeras noticias hacia el final de la década, a partir de 1578 (Luisa de Aranda, Jerónima Carrillo, Jusepa de Velasco, Mariana Vaca, Josefa vaca, Ana María Sarmiento y Bárbara Flaminia, la mujer de Ganassa). En la década de los años 80 las cifras ascienden espectacularmente, documentándose 185 actores y 21 actrices en activo, quince de las cuales realizan su

trabajo ya antes de la fecha de la prohibición. Se trata de Luisa de Aranda, Bárbara Flaminia, Mariana Ortiz, Beatriz Hernández (o Osorio), Jerónima Carrillo, María Imperia, Juana Vázquez, Juana de Prado, Ana María Sarmiento, Ana María de Velasco, Roca Paula, Damiana Vaca de Contreras, Mari Flores, Mariana Vaca, Mariana de la O, Juana de Salazar, Micaela Ángela y Jerónima de los Reyes. A ellas que hay añadir las tres actrices italianas pertenecientes a la compañía de *Los Confidentes* cuando se levanta la prohibición en 1587: Ángela Salomona, Ángela Martinelli y Silvia Roncagli. Ya en la década de los 90 el número de actrices cuya actividad podríamos documentar asciende a 48⁴²⁰.

Ellas constituyen el primer vestigio documentado de las primeras actrices de teatro en la España del Siglo de Oro. Fueron las primeras en marcar una diferencia, ya que fueron la puerta de entrada para que se terminara con la prohibición de la mujer en el teatro en 1587. Si bien aquí estamos abordando el tema del origen de la mujer como actriz por medio del caso prototípico español, en Aguascalientes nos vamos a enfocar en un momento en el que la mujer también marcó una diferencia: la mujer como directora y como epónima del teatro.

Casi todas las etapas teatrales en esta entidad, a lo largo del siglo XX, han sido protagonizadas por hombres y cada epónimo se caracteriza por tener tres puntos particulares que les diferencia: enseñanza, dirección y escuela. No es sino hasta mediados de la década de 1990 que la mujer levanta la mano para romper

⁴²⁰ Cfr. Las publicaciones siguientes: L. Fernández Martín, *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid, Siglos XVI y XVII*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid-Estudios y Documentos, nº XLIV, 1988, p. 26; y P. Bolaños Donoso "Nuevas aportaciones documentales sobre el histrionismo sevillano del siglo XVI" en J. Canavaggio (ed.), *La comedia. Seminario Hispano- Francés organizado por la Casa de Velázquez. Madrid, Diciembre 1991-junio 1992*, Madrid, Casa de Velázquez, Collection de la Casa de Velázquez, 48, 1995, p.p. 138, 142-43.

este esquema. En las siguientes páginas leeremos sobre una manifestación primigenia que dan cuenta de ello: el grupo *Ce-Ollin* y las *Hijas de Doña Chayo*.

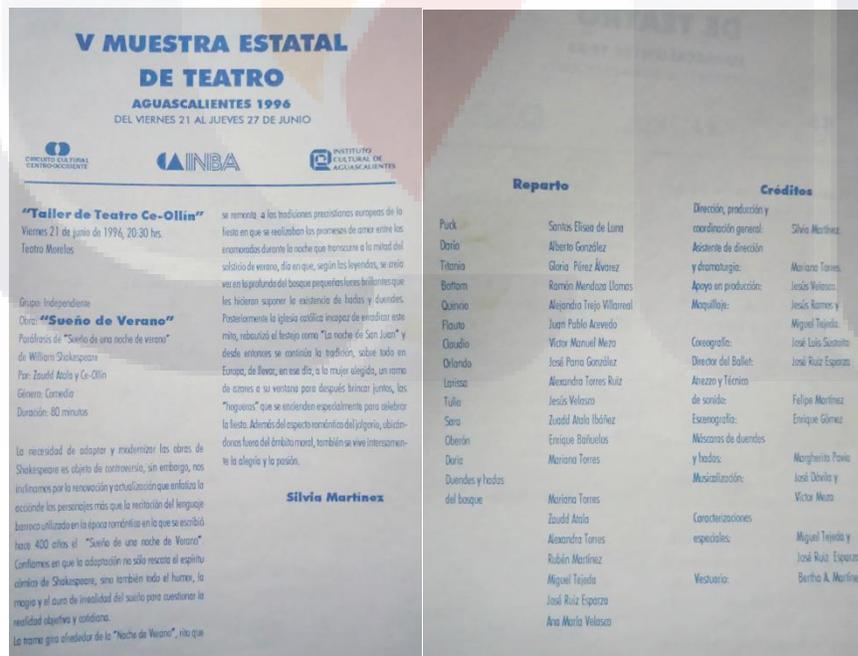
De *Ce-Ollin* a “Las hijas de doña Chayo”



Mariana Torres tiene una trayectoria rastreada desde los años 90's del siglo XX en el teatro local. Ha realizado estudios en Letras Hispánicas en la Universidad Autónoma de Aguascalientes, de técnico superior universitario en el Centro Cultural los Arquitos y en nivelación en Artes Escénicas para la expresión teatral por la Universidad de Guadalajara, nivel Licenciatura. Actualmente es jefa de departamento de Artes Escénicas y Audiovisuales del Centro de las Artes y la Cultura de la Universidad Autónoma de Aguascalientes. ¿Cómo fue que se interesó en el teatro? Leamos:

Nunca hice teatro sino hasta que a los 16 años mi mamá nos metió a la fuerza a mi hermana y a mí en un taller en el Centro Cultural del ISSSTE. El pretexto de llegar a Aguascalientes en 1989 – procedentes de Tamaulipas– fue porque mi papá llegó a la Delegación Federal del ISSSTE. En esa etapa, a los 15, me dedicaba a comer, a ver televisión y a comer galletas, hasta que mi madre dijo: “ya basta”. De niños nos llevaron a ver alguna obra, tengo flashazos de ver alguna obra comercial. El primer mes o los primeros dos meses inventaba pretextos escolares o de tareas para no ir al taller. Pero algo pasó, el taller era *Ce-Ollin*, y quien lo comandaba era Silvia Martínez, quien tendría en ese tiempo

alrededor de 24 años, quien venía de la Ciudad de México y que ya tenía una historia previa del teatro con gente de allá (quien ya tiene un par de años fuera de hacer teatro). Hubo un *click* extraño con el primer montaje, que fue *La cantante calva* de Ionesco. Imagínate tú, todos con 16 años, bola de pubertos; a partir de eso decido -estaba en segundo de preparatorio- entra en mi cabeza estudiar esto profesionalmente, aparte el estudiante de prepa se pregunta qué estudiar, qué camino seguir; yo tenía muy claro que mi camino eran las humanidades, porque a los 13 años tomé un curso con Rosa Luz de Luna llamado “Literatura: Recreación de la vida”, y me deslumbró. Antes que el teatro amé la literatura. Estaba entonces entre estudiar letras o teatro; tengo que agradecer que aunque mis padres no tenían formación artística, jamás pusieron en tela de juicio mi decisión⁴²¹.



⁴²¹ Mariana Torres Ruiz, entrevista por Carlos Adrián Padilla Paredes, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 27 de febrero de 2017.

Arriba vemos el programa de mano⁴²² de *Sueño de verano*, paráfrasis de Sueño de una noche de verano, de William Shakespeare, con el taller de teatro *Ce-Ollin*. Dir. Silvia Martínez. Alexa Torres, como Larissa; y Mariana Torres, como Doria; ambas como duendes y hadas del bosque; Víctor Meza, como Claudio; y Jesús Velasco como Tulio. La Música de Víctor Meza y José Dávila. Coreografía, de José Luis Sustáita. Dramaturgia y Asistente de dirección, de Mariana Torres; y apoyo en producción, de Jesús Velasco. Coincidieron distintas personalidades del teatro aguascalentense en esta puesta en escena para la V Muestra Estatal de Teatro, del 21 al 27 de junio de 1996, en el Teatro Morelos.

Los primeros momentos de Mariana Torres en el teatro fueron por obligación, pues su madre estaba preocupada por su salud. El contacto con Silvia Martínez y su grupo *Ce-Ollin* fueron determinantes a través de *La cantante calva*, de Eugene Ionesco, obra representativa del teatro del absurdo. Eran los años noventa del siglo XX y una mujer, en Aguascalientes, estaba trabajando libremente con adolescentes una obra del absurdo. Todo esto influenció a la joven preparatoriana quien se preguntaba qué estudiar. Nos cuenta Torres:

Entonces hice el examen allá en 1994 y coincide con algo fabuloso en ese momento, en el inter en que hago ese examen hago el examen para entrar a Letras en la Universidad Autónoma de Aguascalientes, y en ese semestre se abre el Centro de Investigación Teatral (CIT) del Centro Cultural “Los Arquitos”, que viene a ser como esta primer escuela que ya tiene un programa académico avalado por la SEP en un nivel técnico. Entonces esto que sucede coyunturalmente define que yo en lugar

⁴²² Archivo particular de Víctor Meza.

de irme a Jalapa me quede a hacer Letras Hispánicas y hacer el Técnico en Actuación al mismo tiempo: Letras en las mañanas y en las tardes Actuación; en 1999 egresé de las dos carreras. Del Técnico en agosto, de Letras en diciembre⁴²³

El encuentro con el teatro y con Silvia Martínez fue tal, que ella más que elegir por una de las dos posibilidades, opta por cursar ambas: la Licenciatura en Letras y el programa de Técnico en Actuación, de Los Arquitos. ¿Qué observa Mariana Torres a propósito de su formación en Los Arquitos, en la primera escuela académica de actuación, comparada con las formas anteriores de enseñar teatro? Ella nos narra:

O quiero demeritar todo lo anterior, sabemos que la Casa de la Cultura tiene una tradición muy grande desde el maestro Leal y Romero y posteriormente pues Galván y el maestro Velasco; tampoco niego que había grupos independientes como *Al trote* de tu papá, y todas estas generaciones formaron gente desde, pues digamos, desde la informalidad. Ser egresada de la segunda generación [de la carrera de Técnico Superior en Actuación] te pone en una posición privilegiada porque te toca ver este rompimiento. Alcibíadez con esta escuela cubana, más los maestros que se integraron a este primer equipo que fueron Efraín de la Rosa, que era el ballet, pero que se dedicó a la danza contemporánea y a la exportación escénica; y por otro lado Rafael Santacruz y Guadalupe Zaragoza, que venían de la ENAT. Este primer caldito de cultivo, vaya, no es que hubiéramos descubierto

⁴²³ *Idem.*

el hilo negro ni que no se hubiera hecho antes, sino que no se había hecho en Aguascalientes, y en los 90s, eso marcó una escuela⁴²⁴.

Torres es consciente de que la enseñanza del teatro en Aguascalientes ha tenido distintas etapas; en ese sentido, si bien reconoce la labor de Leal y Romero, Jorge Galván y Jesús Velasco, en cuanto al teatro proveniente de la institución, y la de José Claro y su grupo Al trote, desde la independencia, en contraparte, subraya un fenómeno que no había sucedido en Aguascalientes: el abanico del paradigma tradicional de la enseñanza informal del teatro en Aguascalientes había cambiado, pues en 1994 ya era posible elegir una opción formal a nivel técnico superior para aprender teatro. Reconoce que no estaban “describiendo el hilo negro” puesto que lo que allí estudiaban ya era enseñado de esa manera en otros lados con anterioridad⁴²⁵. En ese mismo periodo, también incursiona en el teatro independiente:

mi labor de manera independiente es desde muy chiquilla, ya en aquellos años 90's teníamos un grupo pequeñito que era “Las hijas de doña Chayo” donde estábamos tres colegas muy queridas y yo, que eran Marcela Morán, Alexa Torres, y yo, donde a partir de nuestra inquietud de trabajar temas sobre mujeres, de las mujeres, empezamos a crear ejercicios escénicos que en su tiempo fueron un *hit* porque echamos mano de dramaturgos y dramaturgas extraordinarias como Rosario Castellanos y su *Eterno femenino*; o

⁴²⁴ *Idem.*

⁴²⁵ Nos estamos refiriendo al programa de Técnico en Actuación (1994), del Centro Cultural “Los Arquitos”, del Instituto Cultural de Aguascalientes. Profundizamos sobre dicho programa en el Capítulo IV. Profesionalización del teatro en Aguascalientes. El papel de la academia: Del técnico en actuación a la licenciatura.

Darío Fo y Franca Rame, y empezamos a hacer estos ejercicios escénicos.

Los talleres de teatro de *Ce-ollin* fueron fundamentales para mí, porque aprendimos a ser todólogas, pues con Silvia actuábamos, pintábamos las tablas, cargábamos los muebles de nuestras casa como se hace el teatro amateur; la diferencia de con las *Hijas de Doña Chayo* era que ya todas estábamos en la escuela y ya no era tan amateur ni tan improvisado. En ese momento dos cosas me marcaron: 1) el compromiso social, que siempre ha estado presente y desde entonces; y 2) un compromiso con el quehacer escénico ya más profesional ya no era el amateurismo de origen sino decir, “vamos a empezar a generar una manera de trabajo, una medio *sistematización*”, empezábamos a hacer nuestros pininos en un camino propio sobre cómo hacer los montajes.

Hicimos un ejercicio que fue fundamental que fue “Ellas y nosotras”, de Rosario Castellanos, en una creación colectiva. La presentábamos en todo tipo de espacios, sobre todo en bares, en La Querencia, que es donde nació el grupo, todas mesereábamos. El nombre se lo puso uno de los socios de La Querencia, que porque éramos las hijas de Rosario Castellanos, entonces éramos las hijas de doña Chayo. Este montaje tuvo su origen allí, y después nos llevaron a universidades, nos presentamos en festivales en Jalisco, porque tratábamos sobre las mujeres. Estuvimos mucho tiempo en cartelera, en foritos, en varios cafés como El Boiler, La Risa (uy, que ya no existen, pero en aquellos años eran los del boom de estos cafecitos), que eran espacios culturales y allí estábamos todo el tiempo, muchos años.

Con Silvia Martínez aprendieron a hacer de todo, escenografía, tramoya, actuación, tal y como se hace en el teatro amateur, donde, en sus palabras, “eres todólogo”, es decir, tienes qué atender todos los aspectos del teatro, de la dirección, la actuación, producción, montaje y desmontaje, sin que haya especialistas de cada uno de los rubros. Mariana y Alexa Torres conjuntaron los aprendizajes de su paso por *Ce-Ollin*, de un teatro amateur, con lo que iban aprendiendo en la escuela de Los Arquitos y buscaban hacer un teatro más sistematizado.

Este teatro de mujeres tenía además un compromiso social, pero además un compromiso profesional con una forma sistemática que tendiera a la formalización de la ejecución escénica. Los espacios para la representación fueron bares y cafés, en una suerte de teatro intimista.

El nombre se los dio un socio del sitio en que se gestó su grupo, y fue por el éxito que tuvieron con ese ejercicio escénico, devenido de una obra de Rosario Castellanos: *Las Hijas de Doña Chayo* se convirtieron, entonces, en el primer grupo femenino independiente de teatro en Aguascalientes, con temáticas teatrales de mujeres. Recurrían a materiales de Rosario Castellanos, Franca Rame y Dario Fo. El teatro de la pareja italiana aborda diversas facetas de la mujer en la sociedad, sus roles y la sociedad machista. Por ejemplo, en los textos prologares a *Ocho monólogos de Dario Fo y Franca Rame* leemos que:

Bastante evidentes me parecen las razones de su éxito, si pensamos en países con realidades sociales tan variopintas como pueden ser Australia y Japón, Finlandia y Estados Unidos, Grecia y Brasil, Alemania y Portugal... La difícil lucha cotidiana que la mujer sigue entablando por la recuperación de su dignidad, en la fábrica, la oficina, y sobre todo en su agridulce hogar, está sintetizada con lucidez e ironía a lo largo de esta galería de tipos:

la obrera, el ama de casa, la prostituta... El feminismo de los autores, rescata la necesidad de una visión crítica y solidaria de las siempre difíciles relaciones entre mujer y hombre⁴²⁶

Tutta casa, letto e chiesa, espectáculo sobre la condición de la mujer, sobre sus servidumbres sexuales, nació en Milán, en 1977, como forma de apoyo a las luchas del movimiento feminista. Ha itinerado por toda Italia, organizado por grupos feministas, y la taquilla de las representaciones se destinaba a las diversas exigencias del movimiento, fábricas ocupadas, arreglo de viviendas, apertura de consultorios, etc. Hemos estado también en el extranjero: Suecia, Dinamarca, Inglaterra, Francia, etc. [...] El protagonista absoluto de este espectáculo sobre la mujer es el hombre. [...] Nosotras, las mujeres, llevamos años luchando por nuestra liberación, por la igualdad de derechos con el hombre, igualdad social, igualdad de sexo⁴²⁷.

Los títulos de los monólogos del texto de los italianos al que nos referimos se intitulan *La mujer sola*, *La madre pasota*, *El despertar*, *Todas tenemos la misma historia*, *Monólogo de la puta en el manicomio*, *La violación*, *Yo*, *Ulrike*, *grito*, y *Una madre*. Si los leemos nos percatamos de que cada uno de ellos tiene de protagonista a una mujer, un personaje representativo de distintos roles de la mujer en la sociedad. Por comentar algo, *La mujer sola*, pinta al ama de casa por antonomasia, tratada como un objeto sexual por el esposo y como una asistente sin sueldo por la familia; *La madre pasota*, habla de las repercusiones de ser una madre “moderna”; *El despertar*, habla de una obrera doblemente explotada: en casa y en la fábrica,

⁴²⁶ Fo, Darío y Rame, Franca, *Tutta casa, letto e chiesa, e altri* (título original en italiano), Editado por Jocar, Barcelona, España, 1990, p. 9.

⁴²⁷ Prólogo por Franca Rame, *Ibid.*, p. 11.

donde cumple el rol de ser una “chica” que hace todo lo que una chica debe hacer en ambos lugares; Todas tenemos la misma historia, escenifica la relación sexual entre un hombre y una mujer con un discurso que da cuenta del hombre que pasa por encima de la mujer, y que busca vindicar a la mujer.

Mariana Torres refiere que en un principio no es que buscaran hacer un teatro feminista, ya que no conocían a profundidad los conceptos y significados del feminismo ni del teatro feminista; sin embargo se percataban de las diversas situaciones de desigualdad en la sociedad heteropatriarcal, del machismo y la misoginia, de los roles tradicionales establecidos en las sociedades, de los privilegios heredados en el hombre entre otros fenómenos relacionados, y querían hablar de esto en el teatro. Al pasar de los años se identifican de manera consiente fin como feministas y realizan (sin ser su único ejercicio) la elección de distintos textos teatrales con temática y discurso feminista.

En Latinoamérica hay algunos trabajos como el de Enrique Sandoval⁴²⁸ sobre Isidora Aguirre (chilena), Griselda Gambaro (argentina), Luisa González (costarricense) y Maruxa Villalta (mexicana), dramaturgas que abordan estas temáticas. En este trabajo se abordan sobre todo los textos dramáticos de las mujeres mencionadas. También tenemos el material de Liliana Dorado y María Claudia André sobre mujeres en la escena en Latinoamérica, España y EEUU⁴²⁹. En éste se observa el teatro y la escena de mujeres representativas de las capitales más importantes de las naciones referidas en la primera década del nuevo milenio.

⁴²⁸ Cfr. Sandoval, Enrique, “El papel de la mujer en el teatro latinoamericano”, en *Cyber Humanitatis*, Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, Num. 31, invierno de 2004, ISSN 0717-2869

⁴²⁹ Dorado, Liliana, and María Claudia André. "Mujeres En Escena: Dramaturgia, Performance Y Producción Teatral Femenina Contemporánea En Latinoamérica, Estados Unidos Y España." *Letras Femeninas* 37, no. 1 (2011): 9-13. <http://www.jstor.org/stable/23021840>.

Si hablamos de teatro de mujeres en México, tenemos que hablar de Amala González (1898 – 1986) quien escribe entre otras, *Cuando caen las hojas*, de 1929, donde aborda la historia de un matrimonio que ante el fracaso decide divorciarse, tema escandaloso y poco convencional para la época; en *La verdad escondida*, de 1963, hace una crítica a la hipocresía en la relación de pareja. Luisa Josefina Hernández (1928), quien es catedrática retirada de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y profesora de arte dramático en el INBA, es considerada una de las más importantes escritoras mexicanas del siglo XX, y siempre escribió sobre temas de mujeres. Sabina Berman (1955), quien aborda tópicos como el poder, el sexo y la diversidad, a menudo a través del humor, en obras como *Entre Pancho villa y una mujer desnuda*, *Muerte súbita*, *Molière*, *Feliz nuevo siglo* *Doktor Freud* y *Testosterona*⁴³⁰.

Lo anterior en Latinoamérica y en México, donde el teatro de mujeres casi siempre se identifica con las dramaturgas, y además se puede rastrear sobre todo a partir de mediados del siglo XX. Si bien no hablamos de dramaturgas, sino de hacedoras de la escena, por su parte, en Aguascalientes, no hay vestigio alguno de que durante el siglo XX, haya alguien anterior a quienes han protagonizado este apartado, que haya elegido este tipo de temáticas para luchar por la igualdad de los géneros, por el feminismo. Esto constituye una ruptura puesto que los demás independientes no tomaban el teatro para luchar por la igualdad de géneros; si bien Rogelio Guerra hacía un teatro de lucha social, era de tintes políticos anarquistas y de denuncia; Guadalupe Domínguez, sobre injusticias políticas y sociales, pero ninguno de los independientes abordaba el feminismo o el machismo como un discurso consiente dentro de su teatro.

⁴³⁰ Cfr. Secretaría de Cultura, “El teatro en femenino; mujeres dramaturgas de México”, en el sitio oficial de la Secretaría de Gobernación, en el apartado de Cultura. Disponible en <https://www.gob.mx/cultura/articulos/el-teatro-en-femenino-mujeres-dramaturgas-de-mexico?idiom=es>, consultado el 25 de marzo de 2019.

Conclusiones Capitulares

La ruptura de los independientes con el teatro institucional significó la libertad elección temática, estética, política, ideológica, conceptual del teatro, lo que derivó en distintos discursos: Rogelio Guerra, por medio de estableció un teatro callejero político, anarquista, de denuncia y lucha social; José Guadalupe Domínguez, un teatro de denuncia política y de injusticias sociales por medio de una casa productora, dirigido sí para todo público pero particularmente para las escuelas de educación media y superior; José Claro Padilla, con su grupo Al trote, luchó por la libertad de la enseñanza del teatro y por la libertad temática y estética; en el primer caso, dentro de esa libertad generó un plan de estudios compuesto por diversas asignaturas y gestó una escuela de actores; en el segundo, la posibilidad de atender distintos discursos desde diversos géneros: la injusticia en Latinoamérica, la política mexicana, el feminismo, la pobreza, la sociedad mexicana de distintas épocas, la infancia, el amor, el machismo, entre otros; José Concepción Macías, la libertad laboral y creativa, trabajando de manera independiente con distintas agrupaciones, fundando una de ellas, y para distintas instituciones de cultura, para IMCINE, Universidad Autónoma de Aguascalientes, Universidad de las Artes del Instituto Cultural de Aguascalientes y el Instituto Municipal para la Cultura IMAC como director de su compañía teatral.

Todos los epónimos que hemos revisado en el presente capítulo pertenecen en mayor o menor medida al Tercer Teatro de Barba. Su teatro no pertenece a las instituciones, tampoco al teatro de vanguardia, sino que es un teatro autodidacta en la enseñanza y en la práctica; no son aficionados, puesto que todos ellos han estudiado por cuenta propia y además han tomado infinidad de cursos y talleres con maestros reconocidos; está conformado o iniciado por algunos que fueron

rechazados por la institución, como en el caso de José Guadalupe Domínguez y José Concepción Macías, o por uno que decidió salir de la institución y buscar su propia manera de hacer teatro en su espacio propio, José Claro Padilla. Es un teatro que busca y genera sus propios públicos y, además, participa de festivales en Latinoamérica, donde se encuentran agrupaciones similares a ellos en múltiples sentidos. Es un teatro que no proviene de las capitales culturales del país, como lo es la Ciudad de México, Guadalajara, Monterrey, Veracruz, sino que pertenece a la periferia, a los márgenes.

En cuanto a las continuidades, en los independientes se puede observar que muchos de ellos no estudiaron de manera profesional alguna carrera universitaria o a nivel superior relacionada con el teatro durante gran parte de su periodo inicial, que va de 1983 a 1994. Sin embargo a partir de dicho año, y hasta su egreso en 1999 –casi al borde de nuevo milenio–, Mariana Torres junto con sus compañeros, ya representaban una primera generación escolarizada formalmente en un grado técnico de actuación. Pasarían algunos años hasta que en 2010 ella junto con Alexa Torres, José Claro Padilla y algunos otros obtendrían el grado de Licenciados en Artes Escénicas para la Expresión Teatral por la Universidad de Guadalajara. Los demás epónimos que constituyen nuestro capítulo no tuvieron oportunidad de este tipo de formación por el horizonte temporal en el que se desarrollaron, en el que no había escuelas formales o profesionalizantes de teatro en la entidad, y la movilidad a otros estados de la República no era tan común como en la actualidad. Algunos de ellos además ya habían hecho familia, lo que quizá habría significado considerar más factores en la ecuación. Entonces, la continuidad está en que buena parte del teatro independiente dentro del periodo, continuó siendo enseñado sobre la marcha por los maestros, o en su defecto, ellos ya trabajaban con actores indicados en talleres o con experiencia, con la excepción

de José Claro Padilla, quien formaba a sus propios actores mediante la escuela de Formación Actoral Al Trote.

Las contradicciones en los independientes residen en la crítica a las instituciones; José Guadalupe Domínguez y José Concepción en más de una ocasión refieren críticas a las instituciones y a los gobiernos en turno, y sin embargo, son éstos los principales empleadores de sus producciones teatrales. Son independientes en el nivel creativo y de ejecución, pero al no contar con espacios ni públicos propios, venden sus espectáculos y sus capacidades docentes a las instituciones de educación como secundarias o preparatorias (en el caso del primero) o su trabajo actoral y sus capacidades dicentes (en el caso del segundo) a instituciones de cultura como el IMAC o las universidades en el estado de Aguascalientes. Los demás epónimos de este capítulo también han realizado producciones para alguna institución educativa o cultural. El epónimo más significativo en cuanto al teatro independiente es José Claro Padilla, puesto que de forma independiente forma a sus actores, con los cuales conforma a su compañía independiente, y se presenta en su propio espacio independiente. Sin embargo esto último tiene alrededor de 13 años, ya que el espacio se concretó en 2006, antes de la existencia del Foro Cultural Al Trote, los espacios en los que se presentaba su agrupación, eran escuelas, festivales locales, nacionales e internacionales, espacios coordinados por instituciones de cultura en Aguascalientes y en municipios de la región. Mariana se preparó en una escuela de actuación a nivel técnico, pero la mayor parte del tiempo realiza y ha realizado producciones independientes. Esto último no supone una contradicción en ella, sino que ejemplifica dos realidades del teatro mexicano que he podido observar en la actualidad: uno) ya sea que un actor o una actriz se haya formado en una institución de educación superior o en talleres, la vía de la autogestión (como llaman hoy a la independencia) es uno de

las más importantes campos laborales; dos) al ámbito laboral le interesa en primer lugar la solvencia escénica que el lugar del que proviene el actor de teatro, así sea una escuela universitaria o talleres.

Otro tipo de continuidad se puede observar en el impacto de los independientes en la siguiente etapa del teatro aguascalentense, pues si bien continúan haciendo teatro independiente, a la par se incorporan como docentes de las instituciones de educación superior, en los programas de licenciatura relacionadas con el teatro; Alexa y Mariana Torres, de *Ce Ollin* e *Hijas de Doña Chayo*, son, en la actualidad, respectivamente, coordinadora de la Licenciatura en Teatro de la Universidad de las Artes, la primera, y Jefa del Departamento de Artes Escénicas y Audiovisuales (de quien depende la Licenciatura en Artes Escénicas: Actuación y Licenciatura en Artes Cinematográficas y Audiovisuales), la segunda. Además son un referente ya que constituyeron el primer grupo de teatro de mujeres con temáticas de mujeres. Del Grupo *Al trote*, como Carlos Adrián Padilla Paredes (profesor del área teórica en la Licenciatura en Artes Escénicas: Actuación), Martín Layune (áreas de actuación, voz, pantomima), Ana Castillo (teoría dramática y actuación), Juan Manuel Bárcenas (dirección en Licenciatura en Artes Escénicas de la UAA y en la Licenciatura en Artes Escénicas y Audiovisuales de la Universidad La Concordia).

Capítulo IV. Profesionalización del teatro en Aguascalientes.

El papel de la academia: Del técnico en actuación a la licenciatura

*Si es absolutamente necesario que el arte o el teatro
sirvan para algo, será para enseñar a la gente
que hay actividades que no sirven para nada
y que es indispensable que las haya*

Eugene Ionesco

Panorama de las (teat)realidades en Aguascalientes a finales del siglo XX.

A lo largo de la Historia de la humanidad, las artes se habían practicado fuera del mundo académico. La incursión de la academia en las artes y el teatro y su profesionalización es relativamente reciente en México. La dinámica de la academia es distinta a la del amateurismo, del independiente, incluso al teatro de la institución cultural en Aguascalientes. La academia tiene un cúmulo de aspectos que los demás no contemplan, leyes constitutivas propias, presupuestos, planes y programas de estudio, nóminas de profesores, y diversas normas administrativas.

Desde la década de 1990 y a principios del nuevo milenio empezaron a gestarse otras maneras de teorizar, conceptuar, enseñar y practicar el teatro. Nuevas estéticas fincadas en distintas filosofías y ciencias sociales y humanidades, así como teoría del arte y la literatura, la historia y las nuevas tecnologías. Estas nuevas realidades del teatro, denominadas Teatralidades, adquieren dicha conceptualización gracias a Roland Barthes, quien refiere que:

¿Qué es la teatralidad? Es el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del

argumento escrito, especie de percepción ecuménica de los artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumergen el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. La teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, es un factor de creación no de realización. No existe gran teatro, sin una teatralidad devoradora, en Esquilo, en Shakespeare, en Brecht, el texto escrito se ve arrastrado anticipadamente por la exterioridad de los cuerpos, de los objetos, de las situaciones, la palabra se convierte en sustancias⁴³¹.

En torno de las Teatralidades hay un sinfín de discusiones y repercusiones, como las de Patrice Pavis y Anne Hubersfeld⁴³². Me centraré en dos de ellas que son de envergadura capital a lo largo de todo el mundo: el *Teatro del Oprimido*, de Augusto Boal, y el *Teatro Posdramático* de Hans-Thies Lehmann. Si bien el Teatro del Oprimido proviene de la década de los años 70 del siglo XX, es en los últimos tiempos que ha tenido una especial recepción, estudio, análisis y práctica alrededor del mundo pero particularmente en Latinoamérica y en México.

Augusto Boal⁴³³ publica en 1974 el *Teatro del Oprimido*⁴³⁴, el cuál tomó como punto de partida la Pedagogía del Oprimido de Freire. Este teatro se plantea como un espacio de reflexión activa, abierto a la participación fáctica del espectador, que

⁴³¹ Cfr. Barthes, Roland, *Ensayos críticos*, Seix Barral Editores, Barcelona, 1978.

⁴³² Cfr. Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro*, Seix Barral, Madrid, 1990, p. 468.

⁴³³ Nació en 1931 en Río de Janeiro, Brasil. Desde niño escribía obras de teatro apoyándose en la máquina de coser de su madre como si fuera mesa de trabajo. Por influencia de su padre estudió química en la Universidad de Brasil, donde tuvo contacto con el innovador teatral brasileño Nelson Rodrigues. Posteriormente fue a Estados Unidos a continuar sus estudios de química en la Universidad de Columbia. En Nueva York tomó estudios de dramaturgia con John Gassner, vio varios espectáculos y asistió a sesiones varias del *Actors Studio*. Se vio influenciado además por Stanislavski. Boal, Augusto, *Hamlet and the Baker's son: My life in Theatre and Politics*, Routledge, London, 2001, p. 129.

⁴³⁴ Cfr. Boal, Augusto, *Teatro del Oprimido. Juegos para actores y no actores*. Nueva Imagen México, 1974/1980.

aspira a ser una herramienta políticamente eficaz, transformadora del mundo. El teatro se transforma en un lugar dónde analizar, por medio de técnicas de representación y poniendo en acción tanto actores como espectadores, determinadas realidades sociales de opresión para, después, aplicar medidas efectivas de liberación a los individuos y a las comunidades oprimidas⁴³⁵.

Los elementos principales que conforman la praxis del Teatro del Oprimido⁴³⁶ son: concepto de espect-actor, Teatro de imagen, Teatro invisible, Teatro foro, Acciones directas, Arcoíris del deseo, Teatro Legislativo, Teatro Periódico.

El Teatro posdramático de Hans-Thies Lehmann (otros lo llaman posteatro o teatro posmoderno) es uno que es autónomo respecto del drama escrito. Dice Lehmann que:

La categoría de teatro posdramático propone, al menos, una doble tensión. La primera resulta de la afirmación de la autonomía del arte escénico respecto al drama, algo que numerosos creadores defendieron desde principios del siglo XX y que dio lugar a las experimentaciones en las vanguardias como en la posguerra. Es una tensión porque la afirmación de la autonomía no constituye en sí misma una negación de texto, ni siquiera del drama, sino el establecimiento de un campo de creación desde el que resulta posible tanto la colaboración o el diálogo con la literatura (dramática o no), como la redefinición del concepto mismo drama.

⁴³⁵ “Llamamos oprimidos a los individuos o grupos que son socialmente, culturalmente, políticamente, o por razones de raza o sexualidad, o en cualquier otra manera, desposeídos de su derecho al diálogo, o impedidos a ejercer este derecho”. Cfr. Boal, Augusto, “Declaración de Principios del Teatro del Oprimido”, disponible en: www.theatreoftheoppressed.org, consultado el 17 de abril de 2019.

⁴³⁶ Cfr. Boal, Augusto, *The aesthetics of the Oppressed*, Routledge, London, 2006.

El teatro posdramático no es un teatro sin drama, sino un teatro que plantea un conflicto con el concepto burgués de teatro, que había hecho suya la hegemonía del drama literario sobre el espectáculo escénico⁴³⁷.

El posdrama nos plantea que el punto de partida es el texto literario, pero la resolución creativa, la reescritura si el equipo creativo encuentra otro discurso distinto al del texto en su origen, la resolución estilística, la poética, las vías que siga o no un género importan más. El texto es la idea, el hecho escénico la cristalización. Ya no se trata de respetar a cabalidad el texto íntegro como lo escribió el dramaturgo, sino de que éste sea la inspiración, el germen para una teatralidad gestada luego del texto, posterior al drama escrito, sin límites impuestos por el origen literario.

El posdrama entonces es un teatro que está en las fronteras de las posibilidades de toda *poïesis* aristotélica y teatro tradicional. Las fronteras son difusas, la narración puede existir, entrar y salir del personaje, hablar el actor a veces, volver al personaje, dotar de elementos performáticos, abstraerse del escenario convencional, expandir la escena y la representación a otros espacios. El posdrama quiere tender diálogos con categorías poéticas, filosóficas, antropología, *performance studies*⁴³⁸.

En Latinoamérica la escuela argentina es una que ha tenido especial atención a propósito del estudio de estas manifestaciones de tipos de teatro o Teatralidades. El Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano

⁴³⁷ Lehmann, Hans-Thies, *Teatro posdramático*, Editado por el Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo CENDEAC y PasoDeGato, México, 2013, p. 18.

⁴³⁸ *Idem*.

GETEA⁴³⁹ está compuesto por asesores e investigadores de Argentina, México, Cuba, Paraguay, Italia, Estados Unidos, Canadá, España, Brasil, Francia, Uruguay, Venezuela, los cuales se abocan al estudio y análisis crítico, así como la generación teórica del conocimiento teatral de distintas latitudes.

Si bien el centro de la presente tesis está templado en el siglo XX, cobró especial importancia extender la mirada hacia el último escalón de la enseñanza y la práctica del teatro en Aguascalientes, el de la enseñanza de éste como profesión en el grado de licenciatura, porque así contamos con mayores vetas de perspectiva para comprender a mayor profundidad la historia del teatro en esta localidad durante el siglo pasado. Comprender el pasado inmediato requiere observar desde la historia reciente; observar desde la historia reciente, nos permita comprender mejor el pasado.

En este capítulo conocerás cómo ha sido el camino de la profesionalización del teatro en Aguascalientes. He escrito en primera persona la oración anterior, porque mi papel como testigo, actor y *kibbitzer* están por salir a la escena en la presente obra llamada historia del teatro de la segunda mitad del siglo XX, y lo hará algunos actos más adelante. Existen dos antecedentes, los cuales se encuentran a mediados de la década de los años noventa del siglo XX. Por esta razón su contexto temporal está compartido con el teatro de talleres del Instituto Cultural de Aguascalientes, así como con la agrupación La Columna de

⁴³⁹ Dice Osvaldo Pellettieri “Cuando en 1988 en GETEA decidimos organizar las I Jornadas de Teatro Latinoamericano y Argentino, uno de los objetivos que nos planteamos fue romper con el aislamiento a que nos conducía la labor académica. El interés creció en 1991 y se fueron sumando investigadores y teatristas de todo el mundo. En 1995 creamos la revista Teatro XXI. Nuestra concreción más importante ha sido la Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires, del que llevamos publicados los tomos I, II, III, IV; así como la Historia del Teatro Argentino en las Provincias, que lleva los tomos I, II y III. Creamos la Maestría en teatro Latinoamericano y Argentino en 2001”. Pellettieri, Osvaldo, *Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano. Territorios Teatrales*, p.p. 11-12.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Aguascalientes, de Jesús Velasco y con los grupos y representantes del teatro independiente de la entidad. Sin embargo cada uno contiene aspectos particulares contextuales. El primer antecedente se encuentra en el programa de Técnico Superior en Actuación TSA, del Centro Cultural Los Arquitos, del Instituto Cultural de Aguascalientes, el cual inició en 1994. El segundo antecedente, es el del Programa Nacional de Teatro Escolar PNTE, el cual comenzó en el mismo año a nivel nacional, y en 1996 en la entidad. Ya como programas plenos inscritos en la educación superior, tenemos tres: Licenciatura en Artes Escénicas y Audiovisuales, de la Universidad La Concordia, que tiene origen en el año 2004; Licenciatura en Teatro, de la Universidad de Las Artes, que abre en 2009; y Licenciatura en Artes Escénicas: Actuación, de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, que arranca en 2010.

El Técnico Superior en Actuación tiene un desarrollo que pasa por dos transformaciones hacia lo universitario, por lo que es conveniente contar con su última arista al final para establecer comparativos entre las tres licenciaturas relacionadas con la enseñanza del teatro. Para este propósito, he investigado y reconstruido aspectos que consideré esenciales dentro de los programas antes mencionados, tales como las razones por las que se abren las opciones de estudio en el estado, estudios de factibilidad cuando los hay, el plan de estudios, las asignaturas por cada semestre, y requisitos diversos como el perfil de ingreso, egreso, requisitos de egreso, entre otros.

He elegido comenzar por el PNTE, ya que no es académico como tal, pero sí uno que se gesta desde una práctica profesional, con preparación, pagos, producción y coordinación del proyecto en un esfuerzo institucional del INBA, el INCA y actores de grupos independientes.

4.1. El Programa Nacional de Teatro Escolar (PNTE) como antecedente de la profesionalización

Eunice Sandoval estuvo participando entre los 12 y los 14 años de edad, a finales de los años setenta y principios de los ochenta, en temporadas de Teatro Escolar con el grupo Los Teatristas de Aguascalientes, de la mano de Jorge Galván en el Teatro Morelos de Aguascalientes. Participó en El principito, Blanca Nieves y El Oso de Chéjov. También era una frecuente asistente a obras de teatro, como el teatro fantástico de Enrique Alonso “Cachirulo”. Nunca pasó por su mente que luego de ver y participar del teatro, le tocaría ser parte de uno de los programas más exitosos en la Historia del Teatro Mexicano a nivel Estados. Dice Eunice:

¿Quién iba a decir que muchos años después iba a estar directamente involucrada en el Programa Nacional de Teatro Escolar (PNTE), impulsado por Mario Espinosa, Coordinador Nacional de Teatro del INBA? Niñez es Destino. Según recuerdo, Mario Espinosa organizó algunas temporadas de teatro escolar desde su posición como funcionario en el IMSS, que se llevaron a cabo en teatros de la institución ubicados en Estados de la república.

Al llegar a la Coordinación Nacional de Teatro, en febrero de 1995, planteó la organización de un programa bastante ambicioso a través de una colaboración entre en CONACULTA, el INBA y el IMSS [...] con objetivos como: incluir el teatro en la educación de

los mexicanos, profesionalizar el quehacer teatral en el país y fomentar la creación de nuevos públicos, entre otros⁴⁴⁰.

No tengo conocimiento de que antes de la existencia de este programa se encontrara otro que planteara dentro de sus objetivos la profesionalización del teatro. Imagino las dificultades para coordinar, entre tres instituciones, un proyecto de carácter nacional que implicaba además organizarse con las dependencias estatales. ¿Cómo funcionaba? Alma Rosa Castillo Rubio, que mucho tiempo fungió como subcoordinadora de enlace con los Estados, cuenta la manera en que funcionaba el programa:

El INBA paga la producción del montaje; el presupuesto se entrega etiquetado bajo diferentes rubros como producción, creativos, derechos de autor, etcétera, más la nómina de \$160 mil pesos (estamos hablando de 1995) por 100 funciones, que al final serían 80, lo que da \$2000 pesos por función para el reparto. Se convino con el IMSS que si había presentación en sus teatros, ellos se encargarían del pago de la nómina más \$2250 pesos por función. Cada instancia estatal tiene que gestionar con la Secretaría de Educación de su estado para que se autorice la asistencia de los estudiantes y además se encarga del pago de los técnicos, tramoyos, de dar difusión tanto a los montajes como a las convocatorias para participar del Programa.

Algunas secretarías pagan algunas cosas como los transportes de los alumnos a los recintos teatrales; otros absorben el costo del boletaje que en aquel entonces era de \$5 pesos. Esto último no lo

⁴⁴⁰ Medina, Xóchitl, *70 años de Teatro Escolar*. Cap. Programa Nacional de Teatro Escolar. 1995-2012 "Niñez es Destino", 2014, p. 331.

veo tan positivo pues para el programa es importante hacerles entender a los niños que el teatro es una profesión.⁴⁴¹

Pienso que la profesionalización del teatro tuvo en sus inicios un punto importante, pues como toda profesión, hay que pagar por los gastos que conlleva efectuar su práctica: vamos con el médico, con el abogado, con el maestro de música, todo conlleva un transporte y un pago por sus servicios. Sin embargo pienso también que bajo un correcto esquema hay que explicar a los niños que, por ser un programa de carácter estatal o federal, los costos se absorben por las escuelas en algunos casos, pero que el teatro es una profesión, un trabajo como cualquier otro que debe ser pagado y reconocido.

En noviembre de 1996, en el teatro del IMSS se anunció la realización del Programa Nacional de Teatro Escolar. Participaban las obras *Los enredos de Scapino* (Tamaulipas), *La dama boba* (Yucatán), *Baja California*, *El atentado* (Nuevo León) y *Antígona* (Aguascalientes).

La Escuela Secundaria Técnica 26, del Fraccionamiento Ojocaliente I, estaba entre las escuelas que asistían al Programa Nacional de Teatro Escolar. Como yo era estudiante del segundo año fui espectador de la obra local. Recuerdo que la obra fue por la mañana, nos llevaron en un autobús, creo que a todos los grupos. Yo ya tenía contacto con el teatro por mi historia familiar, pero en esta ocasión me impresionó la producción y el vestuario, así como las voces; también me impresionó que siendo una obra de Jean Anouilh, inspirada en la clásica griega, hubiera impactado en mis compañeros. Al final de la función, de regreso en el autobús y algunos días posteriores fue común charlar sobre la obra y, en varios casos, la plática era iniciada por mis compañeros y no por mí. Yo no sabía que esa

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 333.

obra era parte de un programa, ni que tenía un objetivo más allá del de presentar una obra por parte de un grupo. Ahora cobra importancia el programa gracias al cual miles de estudiantes no solo de Aguascalientes, sino de varios estados del país, presenciaron diversas producciones.

La producción de la obra *Antígona* tuvo un costo de 221 mil pesos, y se señaló en rueda de prensa que “por primera vez en la historia del teatro en nuestra ciudad se les paga a los actores un salario como profesionales”. También, para que estos jóvenes tuvieran un mayor conocimiento del manejo escénico, se les mandó durante quince días a Querétaro a formarse en un seminario de actuación, junto con los grupos de otros cuatro estados, para así garantizar el éxito de la temporada, todo a cargo de la escuela de arte dramático La Casa del Teatro⁴⁴²

Yo sabía que algunos actores y actrices que conozco habían participado del Programa Nacional de Teatro Escolar. A la primera que me acerqué para charlar al respecto fue a Mariana Torres por la cercanía. Ella es actualmente (2018) Jefa del Departamento de Artes Escénicas y Audiovisuales, al cual pertenece la Licenciatura en Artes Escénicas: Actuación, carrera de la cual soy profesor.

Dice Mariana Torres que “este programa, que es un parteaguas no sólo en Aguascalientes sino en el país, tiene el único objetivo de formación de públicos jóvenes”⁴⁴³. Pero, por lo que vemos, también tenía otro objetivo implícito, lo cual queda claro en las palabras de Mariana Torres, al responder en qué consistía el Programa de Teatro Escolar: “se contrata *profesionalmente* a un elenco con un equipo de creativos *profesionales* se hace un montaje *profesional* y se presenta durante 100 funciones en un teatro; ese programa está vinculado entre varias

⁴⁴² Julieta Orduña, “Remembranzas del teatro escolar”, en la sección Opinión de La Jornada Aguascalientes. 29 de octubre de 2015. Disponible en: <http://www.lja.mx/2015/10/remembranzas-del-teatro-escolar-la-escena/>. Consultado el 20 de marzo de 2017.

⁴⁴³ Mariana Torres Ruiz, entrevista por Carlos Adrián Padilla Paredes, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 27 de febrero de 2017.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

instituciones: IMSS, porque tiene los teatros; INBA porque tiene la parte artística; y las secretarías o institutos de cultura porque son los que operaban el proyecto en 1996”⁴⁴⁴. Dice al respecto Enrique Rodríguez Varela:

En el Programa Nacional de Teatro Escolar, Velasco, al igual que en las muestras, era quien acaparaba. Entonces el INBA dijo: ‘yo pongo el director, y yo lo pago, y pongo el teatro, y yo lo pago; tú, Aguascalientes, pones a los actores y el vestuario, en una suerte de coproducción’. En la primera producción que hicimos, quedamos en escoger al director de manera conjunta, entonces conseguimos a Sandra Félix, y entonces yo dije: ‘vamos a hacer casting’, porque Jesús Velasco ya había dicho: ‘voy yo’; entonces para tener derecho al casting primero deben hacer el propedéutico de alrededor de un mes con la directora, y la obra va a ser *Antígona*, de Jean Anouilh⁴⁴⁵.

Ese año fue la primera vez que llegó este programa a Aguascalientes. Una de las bondades del programa era que a todos los actores que hacían casting y a los elegidos, los llevaban a una encerrona con el equipo de Casa del Teatro, que el proyecto de escuela de Luis de Tavira, icónico pedagogo, teórico y director teatral del país⁴⁴⁶. A Mariana Torres le tocó audicionar un par de veces más, estuvo en ese

⁴⁴⁴ *Idem*.

⁴⁴⁵ Enrique Rodríguez Varela, entrevista por Carlos Adrián Padilla Paredes, Aguascalientes, 21 de septiembre de 2018.

⁴⁴⁶ Nació en la Ciudad de México el 1 de septiembre de 1948. Poeta, dramaturgo y ensayista. Estudió Letras Clásicas y Filosofía en el Instituto Libre de Literatura, Puente Grande, Jalisco; y Arte Dramático en la ffyl de la UNAM. Director de escena y fundador del grupo Teatro Taller Épico de la UNAM. Ha sido profesor de actuación en la UNAM, el INBA y la UIA, de dirección en la UNAM de estética en la ENAT; director del CUT de la UNAM, de actividades teatrales de la UNAM, del Centro de Experimentación Teatral del INBA. Ha participado con su grupo Teatro Taller Épico en múltiples festivales teatrales internacionales y dirigido cerca de 50 espectáculos teatrales en México y en el extranjero. Se han estrenado sus obras: *Premática de los excesos de un sátiro despechado* y

programa tres momentos: dos como actriz y uno como asistente de dirección. Esas tres ocasiones que tuvo oportunidad de capacitación en Casa del Teatro fueron; la primera en 1996, la segunda en 2000 y la tercera en 2004, para ella fueron parteaguas en su formación profesional. Ser parte de tres semanas dedicadas exclusivamente desde que amanecía hasta que anocheía, al ejercicio escénico, y literal tanto teórica como prácticamente. En un principio no había sede, sino que se hizo en un hotel en Querétaro, en “La Muralla”, que era un hotel lejano.

Pero literal: desde que te levantabas a hacer el trote en la mañana, hasta que terminabas y cenabas y seguían los ensayos en la noche. En esa capacitación aparte de que recibías talleres de gente extraordinaria del quehacer escénico, todo el trabajo se iba a perfilar al proyecto que se iba a montar en tu Estado; en aquella primera edición éramos 5 estados los que estábamos ahí convocados: Aguascalientes, Michoacán, Baja California, Yucatán y no recuerdo el quinto (Monterrey). Era una experiencia extraordinaria, comer, cenar, dormir, desayunar teatro, vivirlo al 200%. Por eso eran encerronas porque no hacías nada más. Los celulares, cero. Para el 2000 y 2004, Casa del teatro tenía una sede, que era un monasterio antiguo en Santiago Tianguistenco en el Estado de México. Era místico, era casi como un iniciado, era una

arrepentido penitente (1972), *Sodoma y Gomorra* (1972), *Officium tenebrarum* (1972), *Il libro di Job* (Frascati, Roma, 1972), *La banda de Dionisos (The Crew of Dyonisos)* (Santa Clara, California, 1973), *Missa solemnis* (San Francisco, California, 1974), *Inpromptu para tuba en llamas* (1979), *El general madrugá* (en colaboración con J. Garrido y Arturo Beristáin, Frei Volsbuhne, Berlín, 1982), *Novedad de la patria* (1983), *Zozobra* (basado en los poemas de Ramón López Velarde, FIC, 1988), *La conspiración de la cucaña* (homenaje a Alfonso Reyes, en colaboración con Alfonso de María y Campos, 1989) y *La séptima morada* (1991). Además fue director de la Compañía Nacional de teatro de 2008 a 2016. Cfr. La Enciclopedia de la literatura en México, de la fundación para las letras mexicanas f,l,m., en la ubicación <http://www.elem.mx/autor/datos/2257>, consultada el 17 de febrero de 2017.

dinámica extraordinaria. Los maestros que dieron esos cursos marcaron fuertemente su vida, como Luis de Tavira, Rogelio Luévano (RIP), Teresa Rábago, Jorge Vargas. El maestro De Tavira aglutinó a una serie de personas que comparten su visión del teatro monástica; Vargas definió una forma de teatro específico, Tere Rábago también y tiene su grupo. En esos talleres que tomábamos con Phillipe Amand y Con el maestro Tavira analizando cosas sobre el montaje⁴⁴⁷

Discusiones de la comunidad teatral aguascalentense en torno del PNTE, los independientes y el TSA de Los Arquitos, a través de la mirada del actor y sonorista Víctor Meza

Entrevisté a Víctor Meza para abordar diversas temáticas sobre sus andanzas en el teatro, el 9 de febrero de 2017 en el edificio de Radio Universidad de la Universidad Autónoma de Aguascalientes. Él es toda una institución del radio en Aguascalientes con reconocimiento a nivel nacional.

Pero su papel en las artes no se detiene en el radio. En teatro, ha estado en distintos proyectos, entre los que destacan sus participaciones con el Kiosko, como actor, en la agrupación de José G. Domínguez, y el Programa Nacional de Teatro Escolar PNTE y de sus trabajos con José Concepción Macías Candelas y de los choques que se suscitaron entre los integrantes de las diversas agrupaciones y escuelas teatrales aguascalentenses, sobre todo entre Los Arquitos y los independientes, a mediados de la década de los años noventa del siglo XX. Las siguientes líneas abundan sobre estos encontronazos donde la discusión estará

⁴⁴⁷ Mariana Torres Ruiz, entrevista por Carlos Adrián Padilla Paredes, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 27 de febrero de 2017.

entre las distintas maneras de entender, enseñar y conceptualizar el teatro y sus funciones.

Meza se formó en el grupo de Guadalupe Domínguez, en el Kiosko, y dice que ellos, los que hacían teatro callejero o teatro independiente, lo hacían por invitación, llamados por alguien que los conocía o era la voz cantante de algún grupo. Domínguez a veces no les preguntaba si querían actuar, “nada más nos avisaba ‘oye ya te inscribí, vas a hacer un papel’ y terminaba haciendo tres papeles en una obra”⁴⁴⁸. Esto es muy peculiar, ya que no les preguntaba a los actores si podía contar con ellos, sino que lo asumía y los inscribía en proyectos. A pesar de que el grupo tenía pocos actores de carrera, tenían contacto con grandes y reconocidos maestros de la escena local como Jesús Velasco, “Chon” Macías Candelas y José Claro Padilla. Comenta Víctor que al ver las obras de José Claro en *Al trote* “que eran como que los más formales, tenían un proyecto definido, y nosotros pues nos íbamos como que a la aventura”⁴⁴⁹. Al trote tenía su escuela de formación actoral independiente, se dedicó a formar por medio de talleres y posteriormente con un plan de estudios y una tira materias a sus actores, para que estos no fueran improvisados de la escena, para establecer un cambio en la manera de enseñar y de hacer teatro. En contraparte, por ejemplo, el Kiosko seguía la tradición de enseñar sobre la marcha; aunque el propio Domínguez, en el capítulo correspondiente, nos dijo que él no les enseñaba, más bien los dirigía, pues suele trabajar con actores iniciados o con trayectoria.

En la entrevista a Meza, le pregunté qué opinaba sobre el cambio entre los talleres de la Casa de la Cultura, los grupos como el del Kiosko que él refiere que iban más a la aventura, los proyectos de Chon, *Al trote* de José Claro Padilla, El

⁴⁴⁸ Víctor Meza, entrevista por Carlos Adrián Padilla Paredes, Radio Universidad, Aguascalientes, 9 de febrero de 2017.

⁴⁴⁹ *Idem.*

Programa Nacional de Teatro Escolar y la Escuela de “Los Arquitos”, y él me comenta:

Este fenómeno de enfrentarse los amateurs con lo formal y provocó que, a mi punto de vista, se hiciera una pausa muy grande alrededor del año 1999, o 2000, cuando se crea el proyecto Nacional de Teatro Escolar. Y te digo esto porque ya había antecedentes aquí de rupturas entre los teatreros cuando surge la escuela de “Los Arquitos” y que si bien lo dirigió el programa Alcibíades Saldívar con propuestas innovadoras de teatro cubano, otras formas de producción, nociones de este tipo [...], pero cuando surge “Los Arquitos” como que se hizo una división. Los Arquitos eran “los buenos”, los que actuaban, los que tenían un director que tenía reconocimiento y nosotros los que estábamos en la calle y luego era el enfrentamiento⁴⁵⁰.

En el separador⁴⁵¹ podemos observar distintas puestas. Sobresalen *Dulcita y el burrito*, de José Claro Padilla con *Al trote*; *El secuestro del cisne*, de José Guadalupe Domínguez, con *Tranvía*; y *Los idiotas*, con el grup del II semestre de la carrera de actuación del Centro de Investigación Teatral del Centro Cultural “Los Arquitos. VI Encuentro de Casa de Cultura del Estado, agosto de 1996, Auditorio de la Casa de la Cultura de San José de Gracia, Aguascalientes.



⁴⁵⁰ *Idem.*

⁴⁵¹ Archivo particular de Víctor Meza.

Había una convivencia de los distintos tipos de teatro: institucional, independiente, del PNTE y del profesionalizante de “Los Arquitos”. En esa época era habitual que entre los integrantes de la comunidad teatral local se tuviera una opinión maniquea, donde quienes se estaban formando o se habían formado en “Los Arquitos”, eran los que estaban renovando la escena local, mientras que todos los demás eran malos teatreros. Una especie de discriminación desde el apogeo de la nueva formalización teatral. Empero, no todo profesionalizado es necesariamente un profesional; mientras que un profesional puede también provenir desde una formación amateur. Pensar que sólo es válida la formalización para lograr consolidar el status de profesional, es desconocer y negar la Historia del teatro en Aguascalientes, y, en gran medida, del teatro universal. A lo largo de la Historia del teatro, éste ha estado más allá de la academia en su enseñanza y su práctica escénica. En México la presencia de la academia en el teatro data de finales de los años cuarenta en la Ciudad de México, la Universidad de Guanajuato y la de Veracruz, y la primera carrera en tener validez y reconocimiento oficial por la Secretaría de Educación Pública SEP fue la Licenciatura en teatro de la Escuela de Arte Teatral EAT en 1987, en la Ciudad de México, como ya lo dijimos en los primeros capítulos de esta tesis.

Meza comenta una anécdota sobre una ocasión que le tocó participar en una puesta en escena compartiendo tablas con Gonzalo Vega, de la cual, el *casting* es bastante curioso. Leamos directamente a Víctor:

Nos invitaron de última hora, yo estaba trabajando aquí en radio y me hablan a eso de las 12 del día “pues preséntate a las 4 de la tarde en el Teatro Aguascalientes para participar en la obra”, yo dije pues qué voy a hacer, yo iba más con la intención de actuar, de

cumplir como que el favor, me hablaron yo dije va a estar lleno de gente [...] llegamos y pues estaba la gente de Los Arquitos, y yo, y casi que entre todos pues apenas completábamos los personajes que requería la puesta entonces pues había gente que lo dijo abiertamente, así, “¿qué no íbamos a estar aquí puros actores?”, y pues me cayó el 20 a mí verdad, que me vieron, me identificaron más en radio que como actor, generalmente como actor pues siempre estaba caracterizado, en personaje, entonces pues yo sí me sentí así como que ofendido; nos explicaron las escenas una vez, nos dijeron van a hacer esto, van a hacer lo otro, cuando diga esto ustedes hacen esto, cuando se apague la luz agarran cada quien una cosa, la mesa y todo y salen corriendo, y ya pues fue toda la enseñanza que nos dieron y pues ya 5 minutos antes salimos, nos acomodamos, y vemos que están ensayando Gonzalo Vega y su hija, y pues va, tercera llamada y cállense todos y vamos a concentrarnos. Afortunadamente fueron dos funciones seguidas, todo salió bien, creo que de alguna manera me compenetré mucho con Gonzalo Vega porque se apoyó mucho en mí. Quizás me vio que yo lo estaba siguiendo, yo más acostumbrado a hacer teatro callejero, independiente donde, bueno, estás alerta de lo que están haciendo y puedes contribuir a mejorar la escena y Gonzalo Vega me vio, me empezó a hablar, y empezó a hacerme mucho juego y chocó la copa conmigo y yo lo seguí mucho en la escena y volteaba siempre y me daba mucho juego y pues eso me jaló también a mí como actor para estar contestando en lo que requería la escena, y creo que salió bien. Hubo gente como Rosa Luz de Luna que la vio, ella es una escritora muy importante aquí en Aguascalientes y que vio la función y luego me dio sus

comentarios y me dijo que le había gustado y pues fue un momento importante. Te platicaba esto de Los Arquitos porque hubo esa pugna entre los que estudiaban y los que no estudiaban y pues no pasó, se puede decir, a mayores, porque pues de todas maneras éramos cuates los que no estudiábamos y los que estudiaban⁴⁵².



A la izquierda vemos un programa de mano⁴⁵³ de las obras participantes del Festiteatro que se celebró en noviembre de 1993 en el teatro del IMSS. Como nos podemos dar cuenta, a partir de la década de 1990 los distintos tipos de teatro conviven. Encontramos al Grupo Ricardo Flores Magón, Dir. Rogelio Guerra, con *Plaza de las tres culturas*; Tranvía Grupo Teatral, Dir. José Guadalupe Domínguez, con *Luna de miel y de sal*; La Columna, Dir. José Claro Padilla Beltrán, con

Tres a la cama; Taller teatral de la FEUAA, Dir. José Concepción Macías Candelas, con *El viaje de los cantores*; Taller de teatro Ce-Ollin, Dir. Silvia Martínez, con *Susana y los jóvenes*; y la Compañía universitaria de teatro, Dir. Jesús Velasco, con *El velorio de los mangos*.

⁴⁵² Víctor Meza, entrevista por Carlos Adrián Padilla Paredes, Radio Universidad, Aguascalientes, 9 de febrero de 2017. La expresión “me cayó el 20” proviene de las antiguas rockolas a las que se les tenía que poner una moneda de 20 centavos (un veinte) para que funcionaran; así, en este contexto, al decir que “me cayó el veinte” se hace referencia a que una persona ata los cabos sueltos dados en una situación y comprende lo que está sucediendo.

⁴⁵³ Archivo particular de Víctor Meza.

Este primer enfrentamiento solo da fe de varios enfrentamientos recurrentes. Desde la creación de “Los Arquitos” en 1994 empezó una serie de choques diversos entre los hacedores teatrales de las múltiples trincheras. Lo más cercano a un teatro académico, formal, profesional era el que provenía de los talleres de la Casa de la Cultura, que tenían un plan de estudios y programas de talleres. Se veía historia del teatro, técnica corporal y técnicas de actuación; se dividían en principiantes, intermedios y avanzados. Los grupos independientes eran de naturaleza variopinta: algunos se reunían sin conocimientos y sobre la marcha iban profundizando según sus necesidades y gustos; otros veían el teatro como algo serio y formal y creaban su propia escuela; otros lo veían como un mero juego sin valor más que el de un pasatiempo. Era algo recurrente en la época que “Los Arquitos” presentara una obra y, si entre los espectadores se encontraban integrantes de agrupaciones ajenas independientes o de la Casa de la Cultura, comentaban que eran “puras cosas fumadas”, es decir, descalificaban la manera de hacer, entender el teatro desde la influencia del cubano Alcibíades Saldívar (de quien hablaremos más adelante); en contraparte, algún grupo independiente de la época presentaba una puesta en escena, y si entre el auditorio se encontraban elementos de “Los Arquitos” –si se quedaban, porque muchas veces se retiraban a media función como si lo que presenciaban les irritara los ojos– comentaban que era mierda, basura, idiotez. Literalmente.

Hacia esta época coincidieron sobre todo tres tipos de enseñar, entender y hacer teatro: el de la tradición en que el actor se hace sobre la escena, desde los antecedentes amateurs, anarquistas, independientes e institucionales del teatro en Aguascalientes hasta la escuela de Jesús Velasco; el independiente que seguía en la tradición de la formación en las tablas; el independiente que a la vez que enseña a sus actores con talleres y cursos endémicos y en otras escuelas, discerniendo entre

teoría, práctica y diversas herramientas para el texto, la escena, el cuerpo, también prepara montajes de obras de teatro como el de Claro Padilla; y el teatro institucional que empieza a apostar por la academia, por el estudio formal, con el técnico superior en actuación de Los arquiteos. Todos ellos se descalificaban entre sí debido a la diversidad en el entendimiento teórico, práctico y pedagógico del teatro.

Todo lo anterior se entiende mejor si incluimos en la ecuación el concepto del Tercer Teatro de Eugenio Barba. Los institucionales, los del Primer Teatro, eran los que hacían teatro comercial, en este caso los de La Columna de Aguascalientes; los del Segundo Teatro, los del Teatro Vanguardista, en este caso, podríamos decir que fueron los del Técnico en Actuación del Centro Cultural Los Arquiteos, puesto que bajo la conformación de un programa académico sin precedentes, eran quienes estaban a la vanguardia en Aguascalientes en este periodo. Ambos, desde el instituto Cultural de Aguascalientes. Y el Tercer Teatro, los independientes. Ya que pertenecieron a distintos tipos de teatro, el comportamiento de recelo, descalificación, si bien no es encomiable, sí es entendible.

Algunos de los choques que tuvieron lugar entre las distintas escuelas, obedecen además a que el teatro que se empezaba a experimentar y a desarrollar al interior del Técnico en Actuación, y posteriormente, con su respectiva evolución, desde las universidades sobre todo de las Artes y Autónoma de Aguascalientes, contienen dentro de su práctica objetos relacionados con el posdrama y con las teatralidades de fin de siglo y del nuevo milenio. Estas, chocaron fuertemente con el paradigma que había prevalecido en cuanto al concepto del teatro convencional y la tradición justo en los años de la ruptura, 1994, con el Técnico en Actuación, y 1996 con el Programa Nacional de Teatro Escolar, lo que enardeció las llamas distópicas del teatro en Aguascalientes en dicha época.

Dice Marco De Marinis que “Ya no es tiempo de guerras de religiones, a favor o en contra del texto dramático, ni de combates ideológicos abstractos entre dramaturgistas y “espectaculistas” (como se les denominaba en los primeros años 80 del siglo XX en Argentina). El verdadero problema hoy ya no es texto sí/texto no, o sea, elegir entre un teatro que se sirve del texto (y, casi siempre, sirve al texto) y un teatro que prescinde del texto. Desde hace tiempo el verdadero problema, tanto a nivel teórico como en el plano de la práctica, es qué texto, escrito cómo, y después, especialmente, cuál es el uso escénico que se hace del o de los textos⁴⁵⁴.

Junto con lo anterior, estaba llegando también el Programa Nacional de Teatro Escolar, el cual podríamos instalar también dentro del Primer Teatro, el teatro institucional, puesto que se trataba de un programa federal devenido de la Ciudad de México hacia todas las entidades. De nuevo leemos a Meza:

Esto se vio más cuando surge el proyecto Nacional de Teatro Escolar porque allí sí se deshicieron grupos, yo lo sentí así, porque al ser una forma de dignificar el trabajo de los actores de Aguascalientes porque ya recibían un sueldo, ya recibían una capacitación en la Casa del Teatro, con Luis de Tavira y con todo su equipo: Sandra Félix como directora, Phillipe Amand como escenógrafo e iluminador, pues era como que pues ahora sí que el clímax del momento teatral en Aguascalientes: recibir dinero, recibir capacitación, ser reconocido como gran actor, y estar con los mejores maestros, pues también como que favoreció que los buenos de los grupos, los directores, que jalaban a los amateurs, que se dedicaran de lleno al proyecto Nacional de Teatro Escolar. Entonces todos dijeron “bueno, yo me voy a ir y me contrato ya

⁴⁵⁴ De Marinis, Marco, “La prospectiva post-dramática: siglo XX y años posteriores”, en Pellettieri, Osvaldo, *Op. cit.*, Editado por Galerna, Buenos Aires, 2012, p. 17.

soy profesional” y los grupos se abandonan. Muchos de ellos ya no los vi que resurgieran, [...] dijimos “no pues ellos ya van a estar un año haciendo funciones del proyecto nacional” y estuvieron 6 meses o creo que hasta más, en capacitación, en talleres, en preparación, entonces imagínate dos años y en pausa en la escena en construcción, en ciernes del teatro en Aguascalientes, pues era como que mortal, ya al regreso pues a lo mejor ya no los encontraban, los que estudiaron se dedicaron a estudiar, a otras cosas, los que trabajaron pues ya se dedicaron a su trabajo, y allí sí se hizo como una pausa muy grande⁴⁵⁵.

Víctor sonorizó la primera obra del Programa Nacional de Teatro Escolar en Aguascalientes: *Antígona*, de Jean Anouilh, bajo la dirección de Sandra Félix. Estaba Alain de la Mora, quien hizo un personaje y algo de maquillaje y cuestiones de máscaras y vestuario. Fue importante porque significó un acercamiento para los estudiantes, para que los jóvenes se acercaran al teatro en esta apuesta formadora de públicos, a la emoción de estar en un teatro con una producción de primer nivel, con un escenario giratorio, con luces bien pensadas y sustentadas estéticamente y artísticamente, con actores bien preparados. En esta puesta participaban Marcela Morán, Jorge Flores, Alain de la Mora y Mariana Torres.

Tiempo después comenzó a sonorizar profesionalmente porque la asistente de dirección, Silvia Martínez, le presentó un video a Sandra Félix de la obra *Sueño de una noche de verano*; a ella le gustó y preguntó en primer lugar que quién había puesto el sonido, y había sido Víctor. Así fue como él inicia en el Programa:

⁴⁵⁵ *Idem.*

Ya me pagaban la sonorización de una forma decente, generalmente yo apoyaba los grupos de buena onda, como quien dice, venía gente de La Banqueta, del ICA, de la Normal, de las escuelas, la Benito Juárez, y ‘oye unos efectos, oye cómo le pongo’. Yo entré en la sonorización gracias a José Dávila. Yo creo que de los alumnos del señor José Dávila, pues yo soy el único que siguió sus pasos en lo que es la sonorización en escena; cuando es ya el proyecto nacional de Teatro Escolar pues ya me ofrecen un sueldo, me pagan, y bueno, yo, no pues bien padre verdad, y bueno estuve operando varias de las funciones, no todas porque la gente del IMSS, los tramoyas, ya podían realizar todas las funciones que, si mal no recuerdo, creo que eran dos diarias, era una en la mañana y la otra al medio día, y pues iban todas las secundarias y las escuelas de aquí de Aguascalientes⁴⁵⁶.

Durante varios años recuerdo que mi padre iba con José Dávila a grabar los *tracks* para la musicalización de sus producciones teatrales, tanto de La Columna, como con Al Trote. Él comentaba que iba a Radio Universidad o a su estudio, por La Purísima, donde tenía infinidad de rollos de cintas magnéticas, *cassettes*, y los nuevos cds desde finales de la década de 1980. José Dávila fue el mentor de Víctor Meza, quien fue el heredero de este papel como sonorizador de diversas agrupaciones y proyectos teatrales aguascalentenses. Recientemente Meza ha publicado su libro *Historias al aire. La radio en Aguascalientes 1930–1980*⁴⁵⁷. Su fama como musicalizador llegó a Sandra Félix y fue contratado para el Programa Nacional de Teatro Escolar PNTE. Allí le pagaban por su trabajo como profesional.

⁴⁵⁶ *Idem.*

⁴⁵⁷ Meza, Víctor. *Historias al aire. La Radio en Aguascalientes 1930–1980*. Universidad Autónoma de Aguascalientes, Aguascalientes, 2015.

Cierre

El Programa Nacional de Teatro Escolar es una iniciativa federal de teatro para la educación básica, con una plataforma profesional de preparación de los actores reconocibles en los estados, pero sobre todo, en cuanto a lo laboral y a la paga mediante contratos por temporadas ya pagadas durante el ciclo escolar en turno.

La dinámica del PNTE era otra muy distinta a la que se vivía en Aguascalientes. Había iniciado en 1995. Para la segunda edición, llega a Aguascalientes. Permaneció durante diez años hasta la décima edición en 2004 – 2005, con el montaje *La zapatera prodigiosa*, de Federico García Lorca, dirigida por Alcibíades Zaldívar. No regresaría a nuestra entidad sino hasta la edición vigésimo primera con la puesta *Abrasados*, dirigida por Fausto Ramírez en el ciclo escolar 2015–2016.

Cuando llegó, durante el primer periodo, de 1995 a 2005, se insertó en el huracán de los choques entre los distintos tipos de teatro que convivían en Aguascalientes. Había egresados de Los Arquitos que ya tenían sus propios proyectos además de los montajes escolares de los estudiantes de esa escuela de grado Técnico en Actuación; estaba Tranvía y Kiosko y su teatro político; Al Trote A. C. y su libertad temática y de enseñanza del teatro, que junto con Arquitos, tenían diez años de trayectoria; permanecían los talleres del ICA de Jesús Velasco y su grupo La Columna; estaban naciendo nuevos grupos y se discutía sobre otras estéticas dramáticas y teatralidades. Meza refiere que el PNTE influyó fuertemente para que algunos de los grupos independientes se desvanecieran, puesto que integrantes de éstos se alejaron de sus agrupaciones para buscar un lugar en las distintas ediciones del teatro escolar, dadas las condiciones laborales y de carácter profesional del PNTE.

4.2. Centro Cultural “Los Arquitos” y la Carrera de Técnico Superior en Actuación (1994). Antecedente pionero de la profesionalización del teatro en Aguascalientes

La Licenciatura en Teatro de la Universidad de las Artes se creó en 2009, y tiene su antecedente en el programa de Técnico Superior Universitario en Actuación, de 2008 y más aún, en la carrera de Técnico Superior en Actuación, de 1994; ambos del Centro Cultural “Los Arquitos” del Instituto Cultural de Aguascalientes. Pero su historia no se cuenta así de laxa. En los próximos párrafos leeremos sobre sus orígenes en las mentes teatreras y culturales de las décadas de 1980 y 1990, así como también revisaremos el proyecto inicial aprobado de plan de estudios con el cual arrancó.

De acuerdo con lo comentado por Enrique Rodríguez Varela⁴⁵⁸, Alfonso Pérez Romo⁴⁵⁹ y Salvador Camacho Sandoval,⁴⁶⁰ tanto desde mediados de los años ochenta del siglo XX, como de mediados de los años noventa, como sostiene José Claro Padilla Beltrán⁴⁶¹ se comentó de una u otra forma el tema de la profesionalización de las artes, entendidas ya no como los talleres libres, sino como la renovación educativa de carácter formal, con un grado académico de reconocimiento oficial por la Secretaría de Educación Pública. Los tres coinciden en

⁴⁵⁸ Comentario de retroalimentación a la presentación de avances del presente proyecto de tesis dentro del Seminario Final de Tesis, diciembre de 2017.

⁴⁵⁹ Lo entrevisté brevemente al final de la comida de cierre de cursos del tercer semestre de la Maestría en Arte en 2013, para concertar una entrevista posterior más extensa sobre el teatro en la Casa de la Cultura durante su gestión como director de la Institución. No mostró disposición al respecto, pero me manifestó que en alguna ocasión se pensó en formalizar las artes frente a la Secretaría de Educación Pública.

⁴⁶⁰ De acuerdo con su ponencia presentada dentro del Seminario de Historia Regional, octubre de 2017.

⁴⁶¹ José Claro Padilla Beltrán, entrevista por Carlos Adrián Padilla Paredes, Foro Cultural Al Trote, Aguascalientes, 18 de marzo de 2018.

que la principal problemática para pensar más seriamente en el tema y discutirlo propositivamente era la carencia de maestros bajo este perfil, con grado de licenciatura en las distintas disciplinas, y el diseño y gestión de un proyecto integral de una carrera de educación superior. Los maestros de los diversos talleres artísticos tenían una formación también tallerística la gran mayoría de los casos, otros autodidactas.

Proyecto de creación del programa de Técnico Superior en Actuación.

Me di a la tarea de revisar el proyecto de la creación de la Carrera de Técnico Superior en Actuación⁴⁶². Es de suma importancia percatarnos de que es la primera ocasión que se diseñó de manera integral una propuesta formal profesionalizante de teatro a nivel medio superior en Aguascalientes. Un primer momento en que ya queda constancia en papel de la multiplicidad de elementos que componen la apertura de una carrera. Un estudio previo de diversos elementos, la presentación de una currícula de materias y el planteamiento de un proceso progresivo con objetivos, metodología, modo de evaluación: ya hay un plan de estudios definido, formal y profesionalizante con reconocimiento del grado técnico superior, una plantilla docente titulada (o en vías) facultada para ejercer la profesión. Si bien Aguascalientes tiene longeva experiencia en este rubro, no así en cuanto a los campos de enseñanza del arte. Es por este motivo que para el apartado que desarrollo en este momento, a diferencia de los anteriores en los que la luz provino

⁴⁶² Cabe mencionar que encontrarlo supuso una búsqueda en los archivos de “Los Arquitos”, el Archivo Histórico de la Casa de la Cultura, distintas personas de la Universidad de las Artes. Finalmente dirigí un oficio al Director de dicha Universidad, Mtro. Javier Velasco, solicitando planes y programas tanto del técnico superior en actuación, técnico superior universitario en actuación y la Licenciatura en teatro. Hasta la fecha no he recibido respuesta al oficio entregado en su oficina; finalmente me los facilitó Alexa Torres Ruiz, coordinadora de la Licenciatura en Teatro de la Universidad de las Artes. Al parecer sólo hay una copia de toda esta documentación.

principalmente del diálogo en las entrevistas etnográficas a personajes capitales del teatro en Aguascalientes, en este momento el foco central es un diálogo establecido con el proyecto de la creación de la carrera en sus programas y planes de estudio. Es una manera indirecta de dialogar con quienes diseñaron esta propuesta de enseñanza.

Se compone como podemos leer en su índice, como lo es habitual en la elaboración tradicional de proyectos de investigación, de: I. Presentación, II. Justificación, III. Necesidad social, IV. Objetivos generales, V. Requisitos de ingreso, VI. Requisitos de egreso, VII. Perfil del egresado, VIII. Plan de estudios, IX. Currícula de la carrera, X. Factibilidad, XI. Personal docente y administrativo del Centro Cultural “Los Arquitos”, XII. Bienes muebles e inmuebles, XIII. Acervo bibliográfico, XIV. Reglamento, XV. Plan general de evaluación curricular, XVI. Criterios de Evaluación, XVII. Programas de la carrera y XVIII. Anexos.

En este documento nos enteramos de que su nacimiento en 1994 está bajo el amparo de los estatutos de la creación del Instituto Cultural de Aguascalientes el 3 de marzo de 1985, nueve años antes. En la presentación se lee que:

Con base en el decreto No. 19 referente a la creación del Instituto Cultural de Aguascalientes en el Periódico Oficial con fecha 3 de marzo de 1985, atendiendo a los considerados – vigentes – en él señalados, se sustenta la creación de la Carrera de Técnico Superior en Actuación en el Centro Cultural “Los Arquitos” adscrito a dicho Instituto⁴⁶³

⁴⁶³ Planes y programas de estudio del Centro Cultural “Los Arquitos”. Carrera: Técnico superior en actuación. Instituto Cultural de Aguascalientes, 1994, p. 3. En el anexo I se encuentra una copia del Decreto de la creación, en el Periódico Oficial.

Esto quiere decir que desde 1985, el ICA ya contaba con la visión de abrir carreras artísticas formales ya que solo “se apostilló” el proyecto y el decreto bajo el documento a partir del cual se crea el Instituto Cultural de Aguascalientes. Consideran en el proyecto que el crecimiento demográfico de Aguascalientes requiere que los servicios culturales sean ampliados a través de las distintas dependencias; el decreto No. 19 señala en su artículo 3º como funciones del instituto entre otras, la promoción del desarrollo cultural del Estado; investigar, rescatar y fomentar los elementos de la cultura preservando y apoyando fundamentalmente los de la región; coadyuvar a la preservación del patrimonio cultural del estado, vigilando la conservación de obras artísticas, documentales, históricas y monumentales. A este respecto:

la carrera de Actuación por su función social como transmisora de valores, costumbres y tradiciones, contribuye directamente al logro de los fines que persigue el Instituto Cultural de Aguascalientes dada la actividad inherente al teatro como un proceso cultural que favorece la afirmación de identidades y procura salud física y emocional⁴⁶⁴.

No sé si sea verificable que la función social de la carrera de actuación sea la transmisión de valores, costumbres y tradiciones. Esto me parece reduccionista y romántico. La transmisión más bien sería territorio del ámbito del civismo. Un valor, una costumbre y una tradición, ¿se pueden transmitir por medio de una obra de teatro? Quizá sí, volitivamente o no, pero pienso más pertinente afirmar que una obra de teatro puede abordarlos desde la tradición de uno de los siete

⁴⁶⁴ *Idem.*, p. 4.

géneros, ya delimitados, ya desde su hibridación⁴⁶⁵; o desde las posturas más contemporáneas del teatro posdramático, liminal, y las diversas teatralidades⁴⁶⁶ no para transmitirlos solamente, sino para proponer una postura y perspectiva sobre ellos, ya sea, sí, la de la transmisión, pero también la del cuestionamiento, negación, renovación, ampliación, rediseño y revolución. En todo caso, ¿cuáles son las funciones de una obra dramática en el espectador?

Alberto Vital tiene todo un estudio propositivo en el Libro *Conjeturas Verosímiles* en el que diseña dieciocho funciones sociales que cumple la literatura⁴⁶⁷. Este material podría acercarnos a una respuesta ya que podemos intercambiar 'espectador' por 'sociedad', puesto que el primero es un extracto de lo segundo. En estas funciones, algunas transmiten, sí, pero otras deconstruyen y otras más critican, se burlan, parodian los valores, costumbres y tradiciones, construyen sus propios universos, reglas, sentidos, estructuras y significados, incluso, sus propias tradiciones, costumbres y valores, o no. Todo esto lo encontramos en las diversas etapas, movimientos, estilos de la historia del teatro y sus dramaturgias, no solamente transmisión.

La transmisión es inherente a la actuación por dos factores: uno) si bien un contenido de aprendizaje artístico puede ir dirigido o ser concebido conscientemente desde el enfoque de algún valor, costumbre o tradición en particular, también puede contenerlos pero sin la necesidad de que sea particularizado o que sea de manera consciente, esto por dos razones: no podemos delimitar la manera en que el estudiante recibirá, aprenderá y resignificará sus

⁴⁶⁵ Perspectiva trágica, cómica, didáctica, de pieza, tragicómica, melodramática, farsica. O la combinación de uno o más géneros.

⁴⁶⁶ Donde existen manifestaciones teatrales que rompen con el teatro realista, desde el discurso, el sinsentido, la ruptura dramática, la narraturgia, el posdrama, lo liminal, entre otras.

⁴⁶⁷ Cfr. Vital, Alberto, *Conjeturas Verosímiles*, UNAM, México, 1994.

aprendizajes; como tampoco existe la univocidad de recepción en el espectador: sabemos que hay tantas interpretaciones como espectadores. Dice Vital que:

Los textos literarios han cumplido a lo largo de los milenios una serie de funciones en las distintas sociedades donde se han leído, traducido, transformado o adaptado; por lo demás, las funciones no son sólo aquellas que los lectores realmente asignaron al texto, sino también aquellas que los lectores realmente asignaron al texto, muchas veces a espaldas de los propósitos originales de su artífice⁴⁶⁸.

Lo que supone que si bien un producto escénico puede estar deliberadamente orientado hacia un valor, costumbre o tradición en particular, eso no es razón suficiente para sostener la transmisión de ello; el espectador puede reforzar justamente la idea contraria a la que la puesta, performance o producto escénico tenga por discurso, por una mala lectura, por una relectura, por la significación particular de un cuadro que tuvo más peso significativo para él que el discurso en general, por su historia de vida, por su particular postura acerca de la carga de valores, costumbres y tradiciones que en ella se muestren. Dicho esto, la función que puede cumplir no es la de la transmisión, sino al menos alguna de las dieciocho funciones que propone Vital si es que desde su naturaleza literaria las hacemos extensivas hacia el drama.

También está considerado el Plan Estatal de Desarrollo 1992–1998, que señala como acciones prioritarias:

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p.p. 13–14.

1. Ofrecer a los alumnos los planes y programas de estudio que garanticen su adecuado desarrollo profesional
 - a) Ofrecer los medios necesarios para manifestarse dentro de las artes.
2. Proporcionar a los estudiantes los conocimientos teórico-prácticos adecuados para que desempeñen con eficiencia su labor creativa.
3. Fomentar en los alumnos la participación activa en la cultura de su medio.
4. Se propone la Carrera de Técnico Superior en Actuación como una propuesta para el área de formación actoral⁴⁶⁹.

Hacia 1994 el Estado de Aguascalientes contaba con diversas opciones de formación en el área de la iniciación artística por medio de diversos talleres de música, danza, artes plásticas y teatro en instituciones tales como el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (INEGI), Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado (ISSSTE), Desarrollo Integral de la Familia (DIF), Centro Cultural y Recreativo Parque “El Cedazo” y el Instituto Cultural de Aguascalientes. Los talleres eran libres, y se impartían de acuerdo a los conocimientos y gustos del profesor en turno, no tenían un sentido laboral, sino de iniciación al contacto de las artes. Es claro que estos talleres contribuían al fomento de las artes en la población en sus diversos sectores y sesgos poblacionales por edad, género, nivel socioeconómico para despertar sensibilidad y lectura estética. Sin embargo, el carácter tallerístico de iniciación artística conformaba una oferta a

⁴⁶⁹ Planes y programas de estudio del Centro Cultural “Los Arquitos”. Carrera: Técnico superior en actuación. Instituto Cultural de Aguascalientes, 1994, p. 4.

nivel elemental en el ámbito de la formación en el arte. El nivel de enseñanza que ofrecía en este sentido el programa del Técnico Superior en Actuación del Centro Cultural “Los Arquitos” proponía –al menos en el papel– una formación integral de mayor nivel a los talleres puesto que se estudiaban los ámbitos de la actuación por áreas de conocimiento no sólo del proceder escénico, sino de otros círculos como las formas de la producción, estética y capacitación en el área pedagógica. En el proyecto se puede leer:

de tal manera que en la entidad se contará con un profesional a nivel técnico que apoyará de manera contundente la formación teatral tan carente y deficiente en escuelas, institutos, universidades del Estado de Aguascalientes. [...] a la par de la infraestructura de inmuebles teatrales de importancia tales como el Teatro Morelos y el Teatro de Aguascalientes [...] hace falta formar profesionales en el campo de la actuación que promuevan, investiguen, analicen y transmitan las necesidades de expresión de la sociedad. [...] Con toda certeza se puede afirmar que no existe a la fecha ninguna escuela de arte dramático a nivel técnico superior y mucho menos a nivel de licenciatura en el Estado de Aguascalientes, por lo que esta carrera será la primera en su género. [...] Dado el crecimiento demográfico de Aguascalientes y el hecho de buscar una pluralidad educativa que responda a las necesidades demandadas por su población, se hace necesario establecer un sistema amplio de talleres de iniciación artística y enseñanza formal de las artes⁴⁷⁰.

⁴⁷⁰ Planes y programas de estudio del Centro Cultural “Los Arquitos”. Carrera: Técnico superior en actuación. Instituto Cultural de Aguascalientes, 1994, p. 5.

Entrevisté a Enrique Rodríguez Varela, quien fue Director del Instituto Cultura de Aguascalientes (1992 – 1997) sobre la enseñanza en la Escuela de Teatro del ICA y la creación del Centro Cultural “Los Arquitos”. Él coincide con que los talleres que se daban en la Casa de la Cultura eran elementales y que en Los Arquitos se apostaba por una enseñanza integral. Al observar la tira de materias del plan curricular podemos constatarlo puesto que hay materias específicas de teoría y de práctica de diversas herramientas. Al respecto me dijo:

En la enseñanza hubo una situación que sirvió para confrontar a la escuela de Teatro de la Casa de la Cultura, a Jesús Velasco, por medio de Los Arquitos. [...] Pensamos abrir una escuela formal de teatro donde no estuviera Jesús Velasco; él continuaría con su escuela en el ICA. El proyecto de Los Arquitos ahí estaba, un inmueble histórico, en ruinas. Me busca a mí la directora del Centro regional del INAH en Aguascalientes y me dice bueno esto está a punto de caerse, es necesario rescatarlo. Hay que convencer al gobernador del potencial que tiene, ¿le entramos o no le entramos? Eran finales de 1993. Entonces diseñamos un proyecto y una maqueta que le mostramos al gobernador, en la inauguración de una exposición en el Museo Regional de Historia. Le dijimos ‘mira, aquí va a haber música, acá artes plásticas, acá la escuela de teatro, etc., ¿cómo ve?’. Pues total que lo convencimos. Y pues había que asegurar el billete. El gobernador me dijo “vamos a trabajar, Rodríguez. El miércoles va a venir el director general de Banamex, Roberto Hernández, los espero en mi oficina... hay que presentarle el proyecto y le bajamos una lana. También va a venir el Presidente de la República, Carlos Salinas de Gortari, hay que presentarle el proyecto y bajarle otra lana. Antes de que acabara

1993 ya teníamos el dinero, se dio luz verde para empezar el rescate y el Gobernador me dijo que ya me encargara del resto.

Para definir quién se iba a encargar de dirigir el nuevo centro “Los Arquitos” yo me reunía con gente de México. Velasco se enteró y me dijo “yo quiero estar allí” y yo le contesté que no iba a estar él, que queríamos algo distinto, que él conservara su escuela y que acá íbamos a hacer una escuela profesional y vamos a buscar la validez de la SEP.

En Bellas Artes nos dijeron que no podíamos empezar con una licenciatura y que iniciáramos con un Técnico Superior en Actuación. Norma Orduña y Carmen Franco iban a México a trabajar con los de Bellas Artes para elaborar el proyecto del Plan de Estudios y las materias que se requerían para ese programa y la gente con la que íbamos a trabajar. Como aquí no había gente formalizada para impartir las materias tuvimos que buscar en la Ciudad de México, y es entonces que aparece Alcibíadez Zaldívar, Rafael Santacruz Lagnagne y Lupita Zaragoza. Se buscaron varias personas. También estaba el tema de que se quisieran venir. Y también el tema del salario, pues era el equivalente al salario más bajo de acuerdo al tabulador de los profesores de artes de la Ciudad de México.⁴⁷¹

De acuerdo con el proyecto de creación del Técnico Superior en Actuación, en 1994 el Instituto Cultural de Aguascalientes atendía a 4521 estudiantes, de los cuales 195 estaban en el rubro de teatro⁴⁷².

⁴⁷¹ Enrique Rodríguez Varela, entrevista por Carlos Adrián Padilla Paredes, Aguascalientes, 21 de septiembre de 2018, en su cubículo, en el Departamento de Historia, edificio 8 de la UAA.

⁴⁷² *Idem.*

Un proceso reformador en cuanto al carácter escolar de los estudiantes de teatro en Aguascalientes necesariamente debe observar el impacto social buscado. Una de las diferencias con el enfoque tallerístico inicial es que dentro del programa se propone que el técnico superior en actuación, una vez egresado, sea capaz de ejercer como promotor cultural en la educación básica (preescolar, primaria, secundaria, bachillerato), de implementar didácticamente programas de estudios y proyectos artísticos, desarrollar propuestas teatrales en Casas de Cultura, centros de trabajo, instituciones y organizaciones civiles especializadas en sectores específicos de la sociedad como tercera edad, infantes. Esto de acuerdo a que “el desarrollo y profundización de los objetivos profesionales de la carrera va paralelo a la modernización educativa de un México a la vanguardia que aspira a crear individuos críticos y reflexivos en el marco de una formación artística y de rescate cultural”⁴⁷³. Recordemos que la modernización educativa hacia finales del periodo salinista refería estos aspectos –en el papel–.

El programa de estudios describe como sus objetivos generales⁴⁷⁴:

- Crear las condiciones necesarias para formar actores y docentes de nivel Técnico Superior en la entidad.
- Formar profesionales de nivel Técnico Superior en la entidad.
- Desarrollar habilidades corporales tales como: danza enfocada a la actuación, expresión corporal, pantomima y acrobacia.
- Formar docentes que favorezca el proceso de enseñanza de las artes y en particular del teatro en la entidad.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 10.

También se presenta el campo de trabajo al que está orientada la carrera: agrupaciones teatrales, teatros, radiodifusoras, estudios cinematográficos, televisión, docencia y asesoría teatral. Uno de los problemas directos es la relación escuela (formal o informal) – campo de trabajo. En Aguascalientes no hay mucha oferta establecida de trabajo. A mediados y finales de los años noventa del siglo pasado los espacios en los que un egresado podía considerar para laborar de acuerdo a lo expuesto en el programa de estudios era Televisa, Canal 6, y algunas radiodifusoras como Radio BI. En cuanto a ejercer en espacios educativos, hay una fuerte reticencia de desconfianza hacia el artista, de acuerdo a la tradición en la que las artes en la educación y en la sociedad han estado relegadas a un último término. En estos últimos años del siglo XX los bachilleratos en Aguascalientes no consideran o consideran muy poco las artes dentro de sus currículos o si acaso, como actividades extracurriculares.

Más adelante el programa establece características deseables del aspirante (ser sensibles para detectar, valorar y reaccionar ante los conflictos humanos; no presentar problemas óseo-musculares; poseer un manejo adecuado del lenguaje oral y escrito; alta capacidad de riesgo, disciplina y voluntad; mostrar interés por las manifestaciones artísticas; y tener vocación y disposición para emprender estudios que aspiren a sublimar al hombre y a la colectividad en la que vive), requisitos de ingreso (acta de nacimiento original y fotocopia; cuatro fotografías tamaño infantil; certificado de secundaria, original y copia; certificado de bachillerato o constancia de estudios certificada y copia; edad máxima de 30 años; comprobante de pago de preinscripción; aprobar el examen de admisión; certificado médico; y comprobante de pago), requisitos de egreso (para pasante, cubrir todos los créditos; para certificado, cubrir los créditos y el servicio social;

para titularse, presentar el certificado, realizar una tesis y presentar examen profesional).

El plan de estudios contiene una justificación del mismo que refiere siete semestres (el primero el propedéutico) y delimitado a jóvenes entre 18 y 30 años.

Se presenta el mapa curricular de la carrera así como una descripción general de las áreas curriculares, tales como actuación, técnicas corporales, educación vocal, teoría teatral, pedagogía, talleres complementarios.

CARRERA: TECNICO SUPERIOR EN ACTUACION PLAN 1994-1995											
Clave	PROPEDEUTICO										
94030101	Actuación										
94030102	Concientización Corporal										
94030103	Apreciación del Arte										
Clave	PRIMER SEMESTRE	HT	HP	H	CR	Clave	SEGUNDO SEMESTRE	HT	HP	H	CR
94030104	El actor y sus herramientas I	1	5	6	7	94030109	El Actor y sus herramientas II	1	5	6	7
94030105	Danza Contemporánea I	1	3	4	5	94030110	Danza Contemporánea II	1	3	4	5
94030106	Expresión Corporal I	1	3	4	5	94030111	Expresión Corporal II	1	3	4	5
94030107	Educación de la Voz I	1	3	4	5	94030112	Análisis Dramático I	1	1	1	2
94030108	Historia del Teatro I	2	2	2	4	94030113	Educación de la Voz II	1	3	4	5
						94030114	Historia del Teatro II	2	2	2	4
						94030115	Acrobacia I		4	4	4
	TOTAL			20	26		TOTAL			25	32
Clave	TERCER SEMESTRE	HT	HP	H	CR	Clave	CUARTO SEMESTRE	HT	HP	H	CR
94030116	El actor y sus herramientas III	1	5	6	7	94030123	El Actor y sus herramientas IV	1	5	6	7
94030117	Técnicas Corporales I	1	3	4	5	94030124	Técnicas Corporales II	1	3	4	5
94030118	Acrobacia II		4	4	4	94030125	Pantomima	1	3	4	5
94030119	Educación de la Voz III	1	3	4	5	94030126	Voz y Música I	1	5	6	7
94030120	Historia del Teatro III	2	2	2	4	94030127	Taller de Producción de Espectáculos		3	3	3
94030121	Análisis Dramático II	2	2	2	4						
94030122	Maquillaje		2	2	2						
	TOTAL			24	31		TOTAL			23	27
Clave	QUINTO SEMESTRE	HT	HP	H	CR	Clave	SEXTO SEMESTRE	HT	HP	H	CR
94030128	El Actor y el Espacio Abierto	1	5	6	7	94030133	Taller de Puesta en Escena Final	2	7	9	11
94030129	Expresión Creativa I	1	3	4	5	94030134	Expresión Creativa II	1	3	4	5
94030130	Pantomima y Acrobacia		4	4	4	94030135	Hatha Yoga y Eutonia II		2	2	2
94030131	Hatha-Yoga y Eutonia I		2	2	2	94030136	Taller de Voz en la Puesta en Escena Final		4	4	4
94030132	Voz y Música II	1	4	5	6	94030137	Taller de máscaras y muñecos		4	4	4
						94030138	Didáctica Especial	2	2	2	4
	TOTAL			21	24		TOTAL			25	30

HT= HORAS TEORIA
HP= HORAS PRACTICA
H= TOT. HORAS, SEMANA,MES

CR= CREDITOS= 170

El plan de estudios de la carrera de Actuación está integrado por un total de 6 áreas: Actuación, Técnicas Corporales, Educación Vocal, Teoría del Teatro, Talleres Complementarios y Pedagogía. El total de la curricula se divide a su vez en: materias cursativas que son las materias de carácter eminentemente práctico que al ser reprobadas únicamente podrán ser evaluadas volviendo a cursarlas; y las materias no cursativas que son las materias de carácter teórico que al ser reprobadas deberán ser evaluadas a través de examen extraordinario.

* CURSATIVAS: Son todas las materias que pertenecen a las áreas de Actuación, Técnicas Corporales, Educación Vocal y Talleres Complementarios.
* NO CURSATIVAS: Son todas las materias que pertenecen a las áreas de Teoría del Teatro y Pedagogía.

Cuadro 2. Asignaturas del Plan de estudios de la Carrera de Técnico Superior en Actuación, Plan 1994 – 1995.

En todo esto existe una gran diferencia respecto de cómo se venía haciendo y enseñando el teatro: aquí hay un plan de estudios que tiene objetivos generales, campo de trabajo y perfil del egresado. Se observa entonces que existe una preparación previa de un currículo destinado a la enseñanza del teatro por medio de materias especializadas. Todo esto con un camino prospectivo sobre los ámbitos de acción, las posibilidades de salidas profesionales.

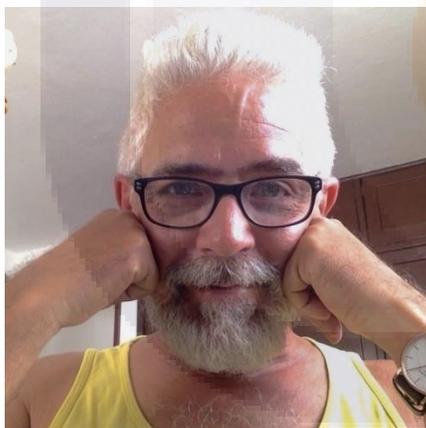
El propedéutico consta de tres asignaturas: actuación, concientización corporal y apreciación del arte. En cuanto a la factibilidad⁴⁷⁵ de la apertura de la carrera en función del espacio, se consideró como sede el Centro Cultural “Los Arquitos”, ubicado en Alameda esquina con Héroe de Nacozari en la Zona Centro de la Ciudad de Aguascalientes. Inició con un área docente conformada por cuatro coordinaciones: Unidades de Iniciación Artística, Artes Plásticas, Música y Teatro. La Coordinación de teatro contó con tres salones de clase con duela de 8 por 8 metros cuadrados. con capacidad para 15 alumnos, tres camerinos con espejos y luces para maquillaje y cuatro baños, un foro abierto denominado “La Puga”, estilo italiano de 8.10 metros cuadrados de boca-escena, 7.5 metros cuadrados de fondo y 4.3 metros cuadrados de altura, con una foro para 250 espectadores, aforado con cámara negra, 50 reflectores, consola de luces de 20 canales programables, una consola de sonido de 16 canales, tornamesa, deck, reproductor de discos compactos y una bodega de utilería y servicio sanitario. Tuvieron además dos salas de video con dos proyectores de cañón y uno láser, una librería, cafetería y estacionamiento con 20 cajones, y dos computadoras para docentes en el área administrativa.

Los espacios de “Los Arquitos”, en tanto que centro cultural, nacieron adecuados para la enseñanza de la carrera de acuerdo a su perfil como técnico

⁴⁷⁵ Plan de Estudios, p. 35.

superior. Contaron con instalaciones específicas para solventar los requerimientos y necesidades de un artista de la actuación y el teatro, de dimensiones suficientes para el movimiento y el ensayo escénico; el equipo técnico de iluminación y sonido básico para la escenotecnia teatral; un foro y salas de proyección. Las instalaciones y la infraestructura en general con que inició este programa de estudios cumplían con las necesidades para el alumnado de este programa de acuerdo a la realidad del estudio del arte teatral. Para contrastar, la LAE:A de la UAA, abierta quince años después, y aun hoy 8 años después de su apertura, aún no cuenta con ellos algunos elementos como aulas de espacio suficiente con duela, equipo técnico de escenotecnia y el foro.

Los maestros



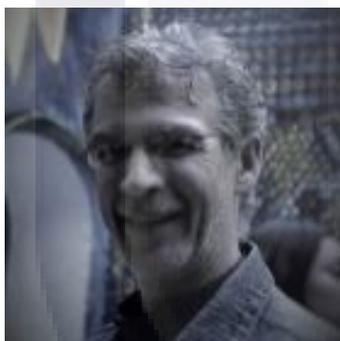
Alcibíades Zaldívar, de profesión director escénico y pedagogo teatral estudió dirección escénica y actuación teatral en la Escuela Profesional de Arte en La Habana, Cuba, de 1980 a 1983⁴⁷⁶. En la capital cubana se desempeñó como maestro en la Escuela Nacional de Teatro donde impartió clases de dirección escénica y técnica actoral de 1983 a 1987

y como actor de 1986 a 1991 en el Proyecto de Investigación Teatral “Teatro del obstáculo” dirigido por Víctor Varela. Cuenta con alrededor de once montajes de experiencia de 1986 a 1994. Participó en los talleres “Teatro de creación colectiva” (1985) impartido por Enrique Buenaventura; “Arte total” (1986–1987) por Vicente Revueltas; “Trabajo del tercer teatro” (1988) por Eugenio Barba; “Comunicación y

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. p. 15–22.

lenguaje televisivo” (1989) por Vicente González; “Nuevo concepto del actuante” (1990) por Eugenio Barba; “Las acciones físicas” (1990) por Igor Luivimov; y en 1994 los talleres “Principios pedagógicos y didácticos y su relación con la teoría curricular” y “La comunicación en el aula” por la Escuela de Arte Teatral del INBA.

En México, D. F., fungió como maestro de clases de expresión corporal y actuación de 1992 a 1993 en la Escuela de Danza Contemporánea y en la Escuela de arte teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes; en el mismo periodo como actor y director del proyecto de investigación teatral “Teatro del camino”; y finalmente como coordinador y maestro de la carrera de Técnico Superior en Actuación del Centro Cultural “Los Arquitos” en 1994.



Rafael Santacruz Langagne⁴⁷⁷ es Licenciado en Actuación por la Escuela Nacional de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes. Cursó el bachillerato de arte en el CEDART “Luis Spota Saavedra” del Instituto Nacional de Bellas Artes. Tomó los talleres de Pantomima en el Primer Festival de Teatro Silencio, en 1993; y el taller de “Máscaras y rituales” con la maestra Flora Lauten, en Tlaxcala. Se desempeñó como profesor del taller de teatro en los cursos de verano del Centro Cultural “José Guadalupe Posada” del INBA; profesor de actuación en el “Instituto Harmony 2000”, así como Coordinador de Teatro Infantil del Centro de Teatro Infantil del INBA (1991–1992); Asistente de la Subdirección de Teatro del INBA (1992–1994) y profesor de Gimnasia en la Escuela de Arte Teatral del INBA (1994). Fue coordinador en el D. F. de la Muestra Nacional de Teatro organizada por el INBA en Monterrey, Nuevo León, en 1992–1993.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. p. 31–36.



María Guadalupe Zaragoza Burgos⁴⁷⁸ es Licenciada en Actuación por la Escuela de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas artes, la cual cursó de 1990 a 1994. Su bachillerato en arte, al igual que el del maestro Langagne, fue en el CEDART “Luis Spota Saavedra” del INBA durante 1987 a 1990. Tomó los talleres de danza clásica, así como gimnasia olímpica, en el Deportivo Oceánica del D.F. en 1982; clases particulares de solfeo y canto (1985–1986); curso de teatro en la clínica #23 del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) en 1986; curso de artes plásticas en el INBA, en 1987; taller de teatro en el centro de seguridad social Tlatilco del IMSS en 1988; curso de expresión corporal en el Instituto Harmony 2000, en 1991; taller de pantomima en la “Primer Muestra de Teatro Silencioso” impartido por Sigfrido Aguilar.

Efraín de la Rosa de la Rosa⁴⁷⁹ tenía formación de contador privado por la Escuela Comercial KINO (1984–1987). Sus estudios de Danza son la mayor parte de naturaleza tallerística y de cursos, entre las que destacaban: de 1981 a 1984 estuvo en un grupo de danza Moderna; en el V Foro de Danza Contemporánea en el Instituto Cultural de Aguascalientes; tomó técnica de clásico con el maestro José Luis Sustaita y coreografía y técnica GRAHAM con el maestro Luis Arreguín, así como cursos con integrantes del Ballet Nacional e ingresó al grupo Germidanza de Danza Contemporánea, en 1984.

La Directora del Centro Cultural “Los Arquitos” cuando se abrió el programa académico en cuestión fue Ma. del Carmen Franco Alba, que laboraba

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. p. 63–68.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. p. 80–86.

de lunes a viernes de 10 a 14 horas y 17 a 20 horas, con un sueldo de \$7,084⁴⁸⁰; Ma. Luisa Gómez Serrano, la coordinadora administrativa, de 10 a 14 horas y 16:30 a 20:30 horas, con un sueldo de \$4715.40; Alcibíades de la Caridad Zaldívar Álvarez, coordinador y docente de la coordinación de teatro, de lunes a viernes de 16 a 21 horas y sábados de 10 a 14 horas, con un sueldo de \$6050; Ma. Guadalupe Zaragoza Burgos, docente de las unidades de iniciación artística de la coordinación de teatro, de lunes a viernes de 10 a 11 y de 16 a 21 horas con un sueldo de \$2,300; Rafael Santacruz Langagne, investigador de la coordinación de teatro, de lunes a viernes de 16 a 21 horas, jueves de 10 a 12 horas y sábado de 10 a 14 horas, con un sueldo de \$2640; Lautaro de Martín Ortiz Juárez, docente de las unidades de iniciación y música de la coordinación de teatro, de lunes a jueves de 16 a 21 horas, viernes de 16 a 19 horas, con un sueldo de \$2110.70; y Efraín de la Rosa de la Rosa, investigador y docente de la coordinación de teatro, de lunes a viernes de 10 a 13 y 16 a 21 horas y sábado de 10 a 14 horas, con un sueldo de \$2640. La relación contempla además un mapa sobre las asignaturas que cada docente imparte y otros centros de trabajo en que cada uno de ellos labora.

Alcibíades Zaldívar fue el pilar pedagógico y actoral del proyecto, el encargado de impartir las materias siguientes: Actuación, El actor y sus herramientas I a IV, El actor y el espacio abierto, Taller de puesta en escena, entre otras; Rafael Santacruz, las relacionadas con Análisis dramático I y II, Historia del teatro I a III, Pantomima y acrobacia, Taller de producción y espectáculos escénicos, Apreciación del arte, Taller de máscaras y muñecos; Guadalupe Zaragoza, Educación de la voz I a III, Taller de voz en la puesta en escena y Maquillaje; Efraín de la Rosa impartía Concientización corporal, Danza contemporánea I y II, Expresión corporal I y II, Técnicas corporales I y II, Expresión

⁴⁸⁰ El programa no especifica si mensual o quincenalmente.

creativa I y II ; Lautaro Ortiz impartía Voz y música I y II (laboraba además en la Orquesta Sinfónica de Aguascalientes, el grupo Son 4 y el trío de cuerdas Coyolxhauqui); y Ma. Magdalena de la Riva, didáctica especial, (que además trabajaba en la escuela primaria urbana Saturnino Herrán).

La estrategia que emprendió el Instituto Cultural de Aguascalientes para realizar la búsqueda del personal docente y pedagógico me parece por un lado cuestionable en función de que ya contaban con maestros reconocidos en la localidad. ¿Por qué no los profesionalizaron para que ellos fueran los encargados de los nuevos rumbos formales de la escuela de teatro? Sin embargo, por otro lado, hay que hacer conciencia de que un problema inicial de todas las carreras profesionalizantes es precisamente el de convocar a maestros ya formados y titulados. Por el corto periodo que permanece un director de una Institución Cultural, no había tiempo de formar a los de aquí, y luego una vez formados, emprender los convenios respectivos para abrir una carrera; con el poco tiempo, entonces, había que traer maestros ya formados y ya con los títulos adquiridos, para que la SEP pudiera validar los estudios de teatro como estudios superiores. Observo además que esta estrategia tenía un viso de terminar con el cacicazgo de Jesús Velasco quien tenía acaparado todo lo referente a teatro en el ICA, ya que venía haciendo teatro en ese recinto cultural desde los años 60 del siglo XX primero con Leal y Romero, y entre 1969 y 1985 con Jorge Galván. Durante al menos nueve años, él acaparó todo lo referente al teatro desde la Casa de la Cultura, tanto talleres como grupo y las actividades diversas que de ello se desprendiera, como festivales y puestas en escena. Jesús Velasco, además, quería dirigir el proyecto de Los Arquitos; La estrategia de Enrique Rodríguez Varela fe la búsqueda de la renovación por medio de algo nuevo y profesional, el Técnico en Actuación de Los

Arquitos. Dice en derredor de todo esto Enrique Rodríguez Varela, que la oportunidad vino por la impronta llegada del espacio idóneo:

Fue principalmente por la coyuntura. Tienes ahí, de pronto la oportunidad de rescatar el inmueble y de transformarlo en Centro Cultural. Pero era algo que tenías que agarrarlo ya. ¿Por qué lo hicimos únicamente con teatro? Digo, porque en todo caso también lo podíamos haber hecho con música. Ya que contábamos con la Orquesta, el Centro Manuel M. Ponce. Era más urgente hacer la escuela de teatro. Y a quién íbamos a poner allí si no estaban formalizados. La SEP y el INBA no nos iban a permitir que estuvieran profesores sin título. Entonces para poder hacer todo posible, fue que decidimos proceder como lo hicimos y trajimos maestros de la ciudad de México⁴⁸¹.

El acervo bibliográfico con que inició la carrera del técnico en actuación era de 108 libros y revistas, y de 5 libros y revistas donadas, inventario que cabe en tres cuartillas⁴⁸². Si revisamos el inventario un poco más a fondo, nos podemos percatar de que este fondo era algo limitado puesto que varios de los libros eran obras de teatro, catorce fuentes son en realidad diversos números desordenados de la Revista Repertorio (un referente de la investigación y difusión teatral durante la década de los ochenta y los noventa del siglo XX en México). Sin embargo, ya se trataba de un primer acervo que estaba especialmente dedicado a la preparación de actores a nivel técnico.

⁴⁸¹ Enrique Rodríguez Varela, entrevista por Carlos Adrián Padilla Paredes, Aguascalientes, 21 de septiembre de 2018.

⁴⁸² Relación de acervo bibliográfico de la coordinación de teatro. Planes y programas de Estudio. Carrera Técnico en Actuación. Centro Cultural “Los Arquitos”, Instituto Cultural de Aguascalientes, p. p. 46–49.

En el Reglamento de evaluación académica se establecen los mecanismos para la evaluación de los planes de estudio, los elementos que considera y los procedimientos y criterios de diseño y revisión de los planes de estudio tetraenial⁴⁸³. Están considerados procedimientos para evaluar profesores, alumnos, exámenes de ingreso, egreso, ordinarios, extraordinarios. Ya observamos entonces todo un esquema académico para el ingreso, egreso, la evaluación de los aprendizajes y de los profesores.

Posteriormente encontramos los programas de cada una de las materias de la carrera, incluidas las materias del propedéutico, con apartados como descripción general del curso, objetivo general, objetivos particulares, contenidos, metodología del curso, evaluación y bibliografía básica. Si bien en cada una de las materias se encuentran diversos aspectos a evaluar, hay dos aspectos que me llaman fuertemente la atención: a) Por lo regular en casi todas las materias, son tres 1) participación (que va del 30% al 60%), 2) ejercicios o reportes (que rondan el 20% y el 30% y 3) el examen o proyecto final (que ronda el 30% y el 40%). Hay además algunos programas de materia que tienen el rubro 'creatividad' como aspecto a evaluar. En ningún caso se explica en la metodología cómo es que se realizarán los procesos evaluativos. Así que surge la interrogante ¿cómo era la mecánica para evaluar la creatividad? Quizá el único detalle allí es la nominativa del rubro, o la aplicación de alguna rúbrica, porque a ciencia cierta no sé cómo se puede evaluar la creatividad, en función de qué o en qué caso la creatividad puede evaluarse negativamente. El mote 'poca o mucha creatividad' a partir de una observación no esclarece nada puesto que hay distintos procesos creativos que son interiorizados y

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 50.

no necesariamente se observan, pero sí tienen lugar en la mente y en los procesos psicofísicos⁴⁸⁴

Hay que tener claro que esta era la primera vez que se contaba con un plan de estudios formal en el campo del teatro en Aguascalientes. El proceso de titulación⁴⁸⁵ contemplaba dos aspectos: 1) La presentación de un trabajo de investigación teórico y 2) Proceso y presentación de la puesta en escena final.

El Centro Cultural “Los Arquitos” tuvo diez generaciones de egresados del programa de Técnico Superior en Actuación (1994 – 2004) y una generación del Técnico Superior Universitario en Actuación (2005 – 2008)⁴⁸⁶

Cierre

Lo novedoso en este proceso de titulación son diversas cosas: en primer lugar existe una titulación, la obtención de un título con reconocimiento oficial, un grado de Técnico Superior en Actuación. La discusión de la obtención de un grado académico en torno a la formación académica y oficial de un actor por primera vez está en la mesa teatral en Aguascalientes. Los talleres no otorgaban título alguno; a lo más, un reconocimiento, certificado o constancia con leyendas como “Se otorga la presente constancia a tal persona, por haber asistido al Taller de Iniciación Teatral durante el semestre agosto –diciembre de 1990. Firmado por el profesor y el director general de la institución.” Los aprendizajes en torno de las artes, y en específico, del teatro, venían de una tradición en la que los papeles no eran

⁴⁸⁴ Cfr. Eugenio Barba, “Antropología teatral”, en Borja Ruiz Osante, *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Artezblai Editorial, Bilbao, 2012, p.p. 401–446.

⁴⁸⁵ Anexo G. “Requisitos de titulación del programa de Técnico Superior en Actuación del Centro Cultural ‘Los Arquitos’ del Instituto Cultural de Aguascalientes”. Disponible al final de esta tesis.

⁴⁸⁶ Ver el Anexo H. “Egresados del Técnico Superior en Actuación (1994–2004) y del Técnico Superior Universitario en Actuación (2005–2008) del Centro Cultural “Los Arquitos”.

necesarios, lo necesario era el conocimiento, el aprendizaje sobre todo demostrado sobre las tablas. Las razones pienso, van sobre dos caminos: el teatro no era visto como una actividad profesional entendido como el teatro gestado dentro de la localidad de manera independiente. Era visto más bien como un oficio o una actividad de un grupo de entusiastas, amateurs, aficionados. Sólo los que se aprendían y producían al interior de la institución de cultura, con Los Teatristas de Aguascalientes y La Columna de Aguascalientes tenía un reconocimiento social como el teatro profesional, los actores profesionales. En otras latitudes ya existían otros grupos independientes de las instituciones del estado que eran representativos de este tipo de teatro. Como por ejemplo el Odin Teatret⁴⁸⁷ de Eugenio Barba, la cual tiene un lugar privilegiado dentro de los grupos y las estéticas más importantes en la historia del teatro del siglo XX. Si bien las condiciones socioculturales e históricas de una localidad como Aguascalientes son particulares, podemos decir que la institución cultural y algunos independientes en Aguascalientes carecían de perspectiva en torno de lo que se estaba haciendo en la periferia, a nivel nacional y en el extranjero al respecto de otras manifestaciones teatrales. Quizá esta perspectiva sería útil para validar la coexistencia de los distintos tipos de teatro y la diversidad de sus objetivos, estéticas y demás elementos identitarios.

El cambio a partir de esta época es tan grande, que desde esos años en adelante hasta nuestros días, la visibilidad que tiene el teatro aguascalentense en la sociedad local, y en la proyección nacional e internacional, tiene más qué ver con las producciones de los grupos independientes y de sus proyectos, que del teatro cocinado en el Instituto Cultural de Aguascalientes. La contradicción y la

⁴⁸⁷ Para el cual, Barba escogió actores que habían sido rechazados por la escuela de teatro de Oslo, la cual era la escuela oficial, la de la institución de cultura de Noruega. Cfr. Cfr. Eugenio Barba, en *Op. cit.*, p. 404.

continuidad a su vez, aquí es que algunos de los integrantes de las compañías independientes no cuentan con estudios profesionalizantes o con un título relacionado con el teatro; en contraparte, algunos de los egresados del TSA o del TSUA o de las licenciaturas posteriores, no ejercen lo que su título avala.

La titulación se compone de dos elementos, un trabajo teórico de investigación, y un montaje final. Ambos requisitos para acreditar la titulación tienen a su vez distintos elementos. Nos percatamos de la época ya que dicho trabajo teórico está solicitado “a máquina” de escribir, y no en computadora, menos a mano. Tiene un valor de 40% de la calificación final y debería ser entregado quince días antes de la presentación del trabajo final. La puesta en escena final constituye el 60% de la calificación final, y se evacuan aspectos tanto del proceso para el montaje, así como la presentación final.

En 1994 el programa de “Los Arquitos” se preocupó por formalizar la enseñanza de la actuación al igual que también el grupo Formación Actoral *Al trote*. Los grupos independientes en la historia de Aguascalientes nunca se habían preocupado por enseñar deliberadamente al actor para su formación actoral. La formación actoral que iban recibiendo era sobre la marcha, para el montaje en turno, para solventar y capacitarse en la ejecución escénica de la obra en turno. Tampoco el ICA, pero justo lo inauguró con este Técnico superior en Actuación, con profesores con grado de licenciatura en las ramas en las que impartirían clases: teatro, actuación, dirección, canto, danza. Los maestros son licenciados en el área de la práctica actoral y tienen experiencia en el arte teatral. Si bien no tienen formación para dar clase (el cual es un problema propio de la educación media y superior de manera generalizada en el sistema educativo de nuestro país), provienen de una tradición formal. Los estudiantes tienen conceptos y teorías a

partir de las cuales se enseñan las cosas; existe una interrelación teórico práctica y laboratorios escénicos.

Una cuestión queda en el aire a propósito de la cabeza pedagógica, Alcibíades Saldívar⁴⁸⁸, puesto que en mi búsqueda e investigación documental para esta tesis, no me fue posible encontrar el documentos que sustenten el *curriculum* mencionado en el Proyecto de Creación del TSA de Los Arquitos, el cuál solo contiene el acta de nacimiento y una constancia de un curso de dirección. Hipotetizo que posiblemente, al provenir de Cuba, sus documentaciones quedaron allá.

Hacia mediados de la década de 1990 el título técnico relacionado con una cuestión actoral resonaba disonantemente en los oídos de la comunidad teatral agascalentense al son de cuestiones como: ¿cómo que un técnico superior en actuación? ¿Cómo se va a formar un actor como si se tratara de una carrera técnica? Se emparentaba el grado de técnico, con las diversas instituciones educativas del nivel medio superior como Centros de Bachillerato Tecnológico industrial y de servicios CBTis, Centro de Estudios Tecnológicos y de servicios CETis, Centro de Bachillerato Tecnológico de Agricultura CBTA, donde el bachillerato, es decir la educación media superior se acompañaba de una carrera técnica.

Rodríguez Varela, durante su gestión, tuvo que aprovechar el momento y los recursos para dos cosas: 1) renovar la enseñanza y la práctica del arte teatral desde la institución cultural, y lo hizo mediante la gestión en conjunto con el titular del INAH, del Centro Cultural “Los Arquitos”; y 2) quitar el poder al cacicazgo de Jesús Velasco en el teatro local. Para esto se contrataron profesores con grados de

⁴⁸⁸ Me puse en contacto con el maestro Zaldívar por medio de Facebook. Él radica en el sur de nuestro país. Tuvo un viaje a nuestra entidad en 2018 para impartir un taller para el ICA; y busqué concertar una cita para una entrevista pero él se mostró indispueto.

licenciatura, provenientes de otras latitudes. Antes hablé de perspectiva. Claramente esto dotó de perspectiva, pues detrás de las discusiones que se suscitaron entre los teatreros, las disonancias, desavenencias y las críticas, todo esto desembocó en el desarrollo no sólo del teatro institucional, sino también el de los independientes, que ante el contacto con otras maneras de entender, enseñar y ejecutar el teatro, buscaron nuevos referentes, investigaron e incorporaron nuevas perspectivas a sus producciones dramáticas. Y qué decir de la enseñanza dentro de las instituciones, si diez años más tarde, en 2004, se crea la primera licenciatura relacionada con la enseñanza del teatro, la de Artes Escénicas y Audiovisuales de la Universidad La Concordia; y las licenciaturas en teatro, de la Universidad de las Artes (evolución del TSA y TSUA de Los Arquitos), en 2009, y la de Artes Escénicas: Actuación, de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, en 2010.

Realidad Laboral

Así como podemos pensar y aun en la actualidad se sigue hablando del “sueño americano” para los migrantes, podemos hacer el símil para el teatrero en los estados: el centro del país sigue siendo el imán de los dedicados a la actividad teatral en el interior del país, como una especie de sueño mexicano centralizado. Este fenómeno está presente antes y después de los cambios formalizadores en el entendimiento de las instituciones al respecto de las artes, en este caso de la actuación y el teatro, es decir desde antes de 1994 pero especialmente rastreable e identificable posteriormente. Varios de mis exalumnos egresados de la LAE:A han migrado a la Ciudad de México en busca de oportunidades de trabajo ya que si bien las instituciones se han preocupado paulatina y progresivamente por la formalización y profesionalización de las artes, del teatro, de la actuación, no se

han ocupado por la vinculación, por desarrollar proyectos en sinergia con los diversos ámbitos de la sociedad en los cuales el actor puede desarrollarse: privado, gubernamental, ONG's y sociedades civiles. La realidad laboral del actor en nuestro país, es diversa. Por ejemplo en la Ciudad de México para tener derechos laborales es necesario pertenecer a la Asociación Nacional de Actores (ANDA). Digo en la Ciudad de México porque a pesar de que dicha asociación tiene un carácter nacional, en la práctica mayormente se atienden a los actores en tanto que laboren/residan allá. En el interior del país no existe una infraestructura para conciliar una relación formalizada entre el profesional de las artes y el trabajo. La mayor parte del tiempo, por ejemplo, ante la Secretaría de Administración Tributaria (SAT) el artista se contrata comúnmente bajo la figura de 'honorarios' solo le permite contratarse como alguien externo. El trabajo del artista profesional está rezagado en el carácter de reconocimiento oficial de una labor profesional. Difícilmente puede acceder a un formato que le permita ser acreedor de prestaciones como seguro social, fondo para el retiro, jubilaciones y pensiones, salud, etcétera, como sí las hay para casi cualquier otro ámbito que no sea el de las artes. Una pequeña excepción es el docente en artes, el cual depende de poder participar en concursos de oposición para conseguir una plaza que le otorgue estos derechos además de las respectivas obligaciones tributarias.

4.2.1. Técnico Superior Universitario en Actuación (TSUA)

El 4 de septiembre de 2008, el Dr. Víctor Manuel González Esparza, en su calidad de Director General del Instituto Cultural de Aguascalientes, presentó ante el Director General de Profesiones el formato de enmienda para la modificación a la denominación del programa de Técnico Superior en Actuación, donde se solicitó la denominación nueva de Técnico Superior Universitario en Actuación, con fundamento en los artículos 9º. Inciso a) y 22 fracción I del Reglamento de la Ley Reglamentaria del artículo 5º. Constitucional.

La ubicación de este nuevo programa, ahora con carácter universitario, tuvo las mismas instalaciones en el Centro Cultural “Los Arquitos”, el mismo equipo docente. De este programa sólo egresó una generación, la última. Las modificaciones más sustanciales son en el plan de estudios que ahora quedó como se ve en la siguiente imagen:

I.C.A. Dirección de Enseñanza
Departamento de Apoyo Pedagógico
Técnico Superior Universitario en Actuación

4.7. Tráse de materias.

4.7.1. Por horas y por créditos académicos.

Primer Semestre							
No.	Materias	Horas			Créditos		
		H.T.	H.P.	Total	C.T.	C.P.	Total
1	El Actor y sus Herramientas I	2	4	6	4	4	8
2	Técnicas Corporales I	1	5	6	2	5	7
3	Educación de la Voz I	1	3	4	2	3	5
4	Apreciación Musical I	2	1	3	4	1	5
5	Historia del Arte I	2	0	2	4	0	4
6	Historia del Teatro I	2	0	2	4	0	4
7	Metodología de la Investigación	2	0	2	4	0	4
Totales		12	13	25	24	13	37

Segundo Semestre							
No.	Materias	Horas			Créditos		
		H.T.	H.P.	Total	C.T.	C.P.	Total
1	El Actor y sus Herramientas II	2	4	6	4	4	8
2	Técnicas Corporales II	1	5	6	2	5	7
3	Educación de la Voz II	1	3	4	2	3	5
4	Apreciación Musical II	2	1	3	4	1	5
5	Historia del Arte II	2	0	2	4	0	4
6	Historia del Teatro II	2	0	2	4	0	4
7	Análisis Dramático I	2	0	2	4	0	4
Totales		12	13	25	24	13	37

Tercer Semestre							
No.	Materias	Horas			Créditos		
		H.T.	H.P.	Total	C.T.	C.P.	Total
1	El Actor y sus Herramientas III	2	4	6	4	4	8
2	Acrobacia I	1	3	4	2	3	5
3	Expresión Creativa I	1	3	4	2	3	5
4	Educación de la Voz III	1	3	4	2	3	5
5	Educación de la Voz Cantada I	0	3	3	0	3	3
6	Historia del Teatro III	2	0	2	4	0	4
7	Análisis Dramático II	2	0	2	4	0	4
Totales		9	16	25	18	16	34

Cuarto Semestre							
No.	Materias	Horas			Créditos		
		H.T.	H.P.	Total	C.T.	C.P.	Total
1	El Actor y sus Herramientas IV	2	4	6	4	4	8
2	Acrobacia II	1	3	4	2	3	5
3	Expresión Creativa II	1	3	4	2	3	5
4	Pantomima	1	2	3	2	2	4
5	Educación de la Voz IV	1	2	3	2	2	4
6	Educación de la Voz Cantada II	0	3	3	0	3	3
7	Psicología Aplicada	2	0	2	4	0	4
Totales		8	17	25	18	17	33

Quinto Semestre							
No.	Materias	Horas			Créditos		
		H.T.	H.P.	Total	C.T.	C.P.	Total
1	El Actor y el Espacio Abierto	2	4	6	4	4	8
2	Maquillaje y Caracterización	1	2	3	2	2	4
3	Teatro Corporal I	2	3	5	4	3	7
4	Voz en el Espacio Abierto	1	3	4	2	3	5
5	Educación de la Voz Cantada III	0	3	3	0	3	3
6	Didáctica Especial I	3	1	4	6	1	7
Totales		9	16	25	18	16	34

Sexto Semestre							
No.	Materias	Horas			Créditos		
		H.T.	H.P.	Total	C.T.	C.P.	Total
1	Dirección para Actores	4	5	9	8	5	13
2	Teatro Corporal II	1	3	4	2	3	5
3	Didáctica Especial II	2	2	4	4	2	6
4	Teatro Mexicano	2	0	2	4	0	4
5	Produc. Ejec. De Espectáculos	3	0	3	6	0	6
6	Dramaturgia para Actores	2	1	3	4	1	5
Totales		14	11	25	28	11	39

Cuadro 3. Asignaturas del Plan de estudios de la Carrera de Técnico Superior Universitario en Actuación, Plan 2005–2008.

4.2.2. Universidad de las Artes y Licenciatura en Teatro (2009–actualidad)

Víctor Manuel González Esparza estuvo al frente de la dirección del Instituto Cultural de Aguascalientes durante el periodo 2004–2010. Durante su gestión, casi al finalizar, realizó un estudio sobre su trabajo. Se llamó *Memoria 2004 – 2010 Instituto Cultural de Aguascalientes*. De acuerdo con ello, en el Capítulo 1. Principios Fundamentales de la política cultural, refiere que a fin de tomar decisiones, realizaron en primer lugar un análisis de las agendas temáticas de algunos organismos internacionales que han trazado las directrices más importantes al respecto y destacan la declaración de Bogotá de 1978 y la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales celebrada en México en 1982, en la que se adoptaron principios como los siguientes:

el reconocimiento de la igualdad y dignidad de todas las culturas, la afirmación de los aspectos cualitativos del desarrollo, la participación de todas las personas en la vida cultural de la sociedad, la protección del patrimonio cultural, la promoción de la educación artística en todos los niveles, la elaboración de políticas complementarias en los ámbitos de la educación, la ciencia y las comunicaciones, el incremento y diversificación de los recursos destinados a la cultura y el fortalecimiento de la cooperación internacional.

Estos y otros principios fueron incorporados en la nueva Ley de Cultura del Estado de Aguascalientes, aprobada por la LX Legislatura del Estado, en la cual se establecen las bases de coordinación y colaboración necesarias para propiciar un sano intercambio del Instituto Cultural de Aguascalientes con otras

instituciones y personas para el mejor desarrollo de la cultura y las artes en el Estado.

Entre otros aspectos importantes, en esta ley se reconoce al Instituto Cultural de Aguascalientes como un organismo público descentralizado, dotándolo de un marco legal que le permite funcionar y crecer para que se brinde un mejor servicio a la comunidad. Se propone también la estructura jurídica para dar plena existencia a la Universidad de las Artes, dando con ello un importante paso para la profesionalización de la educación artística y creando mejores condiciones para el desarrollo de la cultura y las artes en el Estado⁴⁸⁹.

Es importante destacar que las decisiones tomadas se llevaron hasta la legislatura generando la Ley de Cultura del Estado de Aguascalientes, en la cual proponen la existencia de la Universidad de las Artes para dar un paso hacia la profesionalización de las artes.

Sin embargo, en función de lo anterior, acorde con el Plan Estatal de Desarrollo 2004–2010, donde se buscan objetivos y estrategias como lograr excelencia en la enseñanza de las artes, descentralizar los bienes y servicios culturales, impulsar un proyecto editorial de calidad, modernizar la Red Estatal de bibliotecas Públicas, revitalizar museos y galerías, organizar y dar mayor proyección nacional e internacional a los Festivales Culturales y a la Orquesta Sinfónica de Aguascalientes, y conscientes de que “estábamos bajo el riesgo de que se convirtieran en un simple catálogo de buenas intenciones”, propusieron varios proyectos al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), entre ellos se dio prioridad al proyecto de la Universidad de las Artes, que se ubicaría en

⁴⁸⁹ Instituto Cultural de Aguascalientes, *Memoria 2004 – 2010*. Aguascalientes, 2010, p. 14.

el Complejo Ferrocarrilero Tres Centurias, así como mantenimiento y rehabilitación de la infraestructura del Instituto Cultural de Aguascalientes. Para esto se gestionaron 183.8 millones de pesos⁴⁹⁰.

Hay que tomar en cuenta que desde el punto de vista académico, en los últimos veinte años los planes y programas de estudio del Instituto se multiplicaron en forma desordenada en función de criterios y preferencias particulares. Era necesario revisar cuidadosamente todos los planes y programas de estudio de distintas escuelas y centros de enseñanza e iniciar un proceso ordenado y sistemático de certificación con el propósito de brindar certidumbre a los estudiantes que se encontraban en ese momento cursando carreras de licenciatura o de nivel técnico superior.

Este esfuerzo de planeación académica nos llevó también a diseñar una estrategia para capacitar, actualizar y profesionalizar al personal docente. Para ello fue necesario vencer no solo la resistencia de los propios profesores que se negaban a participar en el proceso sino también las inercias de carácter institucional que colocan a la educación artística en segundo plano respecto de otras actividades culturales, como los grandes festivales a los que frecuentemente se destina en el ámbito nacional una parte muy importante del presupuesto⁴⁹¹.

Con el propósito de brindar cauces institucionales permanentes para el desenvolvimiento de la vida académica de las carreras universitarias, creamos los Consejos Técnicos Académicos que son órganos colegiados de carácter deliberativo y resolutivo,

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. p. 15–16.

responsables de tomar decisiones para regular la vida académica y crear las condiciones para un correcto desarrollo de los estudios profesionales en el campo de las artes. En total formamos cuatro Consejos Técnicos Académicos: en la Escuela de Danza “Georges Berard”, en la Licenciatura en Artes Visuales, en la Licenciatura en Teatro y en el Centro de Estudios Musicales Manuel M. Ponce⁴⁹².

[...] también integramos Coordinaciones de Academia en cada una de las carreras universitarias con el propósito de alentar la participación del personal docente, la reflexión y el intercambio de experiencias didáctico-pedagógicas.

A continuación se procedió a la elaboración de nuevos planes y programas de estudio que no estaban debidamente integrados en las diversas carreras que se impartían en el Instituto. Par ello organizamos Mesas de Trabajo con la participación de miembros del Consejo Técnico Académico de cada una de las carreras, funcionarios del propio Instituto, maestros, creadores con trayectoria y reconocimiento nacional e internacional y expertos del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA)⁴⁹³.

Revisaron diversos programas de estudio para elegir las mejores vías para construir uno adecuado a las necesidades en Aguascalientes. Se enfrentaron a la resistencia de algunos maestros a la hora de capacitarlos y profesionalizarlos. En el proceso anterior esto no había sucedido, sino que se contrataron profesores de la Ciudad de México, de la ENAT, y de Cuba. Se tomó en cuenta a estos profesores, y otros de la Ciudad de México y a profesores locales a los cuales se los profesionalizó.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 20.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 21.

Formaron consejos técnicos de las distintas disciplinas. Los asesores externos para teatro fueron Luis de Tavira, Miguel Ángel Cárdenas, Jesús Coronado, Ricardo Leal y Ana Bertha Cruces. Se aprobó el Plan de Estudios de Licenciatura en Teatro (Plan 2009).

Al mismo tiempo implementamos un sistema de evaluación docente acorde con las exigencias actuales de la educación superior y concursos de oposición para la selección e ingreso del personal académico, todo lo cual quedó plasmado en el Reglamento de la Educación Artística Media y Superior que fue elaborado precisamente para avanzar en el proceso de institucionalización y para colmar las lagunas normativas que existían⁴⁹⁴.

Conforme a la modificación del decreto en el Periódico Oficial del Estado el 19 de enero de 2009, el ICA está autorizado legalmente para expedir títulos de nivel medio superior y superior. Para ello se realizaron trámites ante la Dirección General de Profesiones de la Secretaría de Educación Pública para el registro de todas las carreras de la Universidad de las Artes. Así, el programa Técnico Superior Universitario en Actuación, quedó registrado con la Clave DGP 711402; mientras que la Licenciatura en Teatro, la DGP741305⁴⁹⁵.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. p. 22–23.

Cuadro 4. Comparativos entre el programa de Técnico Superior en Actuación TSA (1994–2007); Técnico Superior Universitario en Actuación TSUA (2005 – 2008) del Centro Cultural “Los Arquitos” (Instituto Cultural de Aguascalientes); y Licenciatura en Teatro de “Los Arquitos” – Universidad de las Artes LT (2009 – en curso)⁴⁹⁶.

Nos enfocaremos en 1) Objetivos, 2) requisitos de ingreso, 3) perfil de ingreso, 4) perfil de egreso, 5) campo de trabajo y 6) titulación.

1. Objetivos

Técnico Superior en Actuación TSA 1994 – 2007	Técnico Superior Universitario en Actuación TSUA 2005 – 2008	Licenciatura en Teatro LT 2009
<ul style="list-style-type: none"> • Crear las condiciones necesarias para formar actores y docentes de nivel Técnico Superior en la entidad. • Formar profesionales de nivel Técnico Superior en la entidad. • Desarrollar habilidades corporales tales como: danza enfocada a la actuación, expresión corporal, pantomima y acrobacia. • Formar docentes que favorezcan el proceso de enseñanza del teatro. 	<p>“Formar profesionales de las artes de la representación escénica con un alto nivel de preparación técnica, versatilidad y capacidad de interpretación en el campo de la actuación”⁴⁹⁷</p>	<p>“Formar profesionales de las artes de la representación teatral que posean un alto nivel de preparación técnica y teórica, cuyo perfil les permita a través de procesos de investigación, aplicar los métodos expresivos adecuados para llevar a cabo con eficacia artística un proyecto teatral y, de manera general, un montaje escénico”⁴⁹⁸.</p>

⁴⁹⁶ Realización propia.

⁴⁹⁷ Plan de estudios del Técnico en Actuación del Centro Cultural “Los Arquitos”, p. 2.

⁴⁹⁸ Programa de Licenciatura en Teatro (Plan 2009). Centro Cultural “Los Arquitos”. Instituto Cultural de Aguascalientes. Dirección de enseñanza. Departamento de Apoyo Pedagógico, p. 2.

En el texto, el objetivo del TSA busca formar actores y docentes, mientras que el TSUA profesionales de las artes escénicas con distintas virtudes; la LT, profesionales del teatro con virtudes similares a las del TSUA, pero además con habilidades investigativas para la aplicación de métodos expresivos a los montajes escénicos. El TSA tiene menciones sobre la danza, expresión corporal, pantomima y acrobacia; ninguno de los otros dos. No quiere decir que no se incluyan en sus planes de estudio, sino que no se resaltan dentro de los objetivos. La principal diferencia está en que el TSA tiene un enfoque además docente, y los otros dos, no.

2. Requisitos de ingreso

Técnico Superior en Actuación TSA 1994 – 2007	Técnico Superior Universitario en Actuación TSUA 2005 – 2008	Licenciatura en Teatro LT 2009
Acta de nacimiento original y fotocopia; cuatro fotografías tamaño infantil; certificado de secundaria, original y copia; certificado de bachillerato o constancia de estudios certificada y copia; edad máxima de 30 años; comprobante de pago de preinscripción; aprobar el examen de admisión; certificado médico; y comprobante de pago), requisitos de egreso (para pasante, cubrir todos los créditos; para certificado,	<p>Académicos:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Examen de aptitudes para las artes escénicas. - Examen de razonamiento y conocimientos básicos. - Entrevista - Certificado médico: óseo – muscular (expedido por un traumatólogo) y foniatrico. - Edad máxima: 35 años. <p>Administrativos:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Certificado de bachillerato (original) - CURP (original) - EXANI II 2007 o 2008. - Ficha de depósito bancaria. 	<p>Requisitos generales</p> <ul style="list-style-type: none"> - Presentar y aprobar el examen que determine el Instituto Cultural de Aguascalientes. - Aparecer en la lista de alumnos seleccionados. - Certificado de Bachillerato (original). - Certificado médico que avale ser saludable y no tener problemas óseo – musculares. - Certificado médico de cuerdas vocales (expedido por un foniatra).

<p>cubrir los créditos y el servicio social; para titularse, presentar el certificado, realizar una tesis y presentar examen profesional.</p>	<p>Requisitos para aspirantes extranjeros:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Acta de nacimiento (original) - Certificado de estudios validado por la Secretaría de Educación Pública o Revalidación de Estudios expedido por la SEP, acompañado de las calificaciones correspondientes en la escala de evaluación de la institución donde se cursó el bachillerato. 	<ul style="list-style-type: none"> - Ficha de depósito bancaria del pago de inscripción y primera mensualidad (original). <p>Para extranjeros</p> <ul style="list-style-type: none"> - Acta de nacimiento (original). - Certificado de estudios validado por la Secretaría de Educación Pública o Revalidación de Estudios expedido por la SEP, acompañado de las calificaciones correspondientes en la escala de evaluación de la institución donde se cursó el bachillerato. - Documento oficial de residencia legal en el país (Forma Migratoria 3). <p>Requisitos para el examen de admisión</p> <ul style="list-style-type: none"> - CURP. (impresa). - Examen Estatal de Calidad (EXANII II) reciente. - Copia del Certificado de Bachillerato o constancia de estudios hasta el 5to.
---	--	--

		Semestre. - Ficha de depósito bancaria de pago de examen de admisión (original).
--	--	---

En el TSA hay un examen de admisión, un examen médico y la edad máxima permitida para el ingreso es de 30 años; para el TSUA el examen está dividido en dos modalidades: de aptitudes escénicas y de razonamiento, el examen médico es doble: óseo – muscular (expedido por un traumatólogo) y foniatría, y la edad máxima es de 35; mientras que para la LT se solicita un certificado médico que avale ser saludable y no tener problemas óseo–musculares, y además un certificado médico de cuerdas vocales (expedido por un foniatra), y no hay un límite de edad. En los tres programas hay requisitos básicos como documentos personales y el pago de la ficha.

3. Perfil de ingreso

Técnico Superior en Actuación TSA 1994 – 2007	Técnico Superior Universitario en Actuación TSUA ⁴⁹⁹ 2005 – 2008	Licenciatura en Teatro LT ⁵⁰⁰ 2009
Ser sensibles para detectar, valorar y reaccionar ante los conflictos humanos; no presentar problemas óseo-musculares; poseer un manejo adecuado del lenguaje oral y escrito; alta capacidad de	<ul style="list-style-type: none"> - Condición anatómica y física (estructura óseo – muscular) adecuada. - Disposición para desarrollar un trabajo físico e intelectual intenso. 	<ul style="list-style-type: none"> - Condición anatómica y física (estructura óseo – muscular) sana. - Disposición para desarrollar un trabajo físico e intelectual intenso.

⁴⁹⁹ *Ibid*, p. 12.

⁵⁰⁰ Plan de Licenciatura en Teatro (Plan 2009), *Op., cit.*, p. 19.

<p>riesgo, disciplina y voluntad; mostrar interés por las manifestaciones artísticas; y tener vocación y disposición para emprender estudios que aspiren a sublimar al hombre y a la colectividad en la que vive)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Aparato fonador saludable. - Inclinação vocacional hacia el arte dramático. - Condiciones psicomotoras normales. - Creatividad. - Interés por el campo de las artes y desarrollo cultural. 	<ul style="list-style-type: none"> - Aparato fonador saludable. - Conocimientos básicos de arte e historia universal. - Vocación ante el arte dramático. - Poseer un compromiso de estudio en lo individual y en lo colectivo. - Sensibilidad musical. - Sensibilidad y gusto por el lenguaje literario. - Seguridad para hablar y desenvolverse frente al público. - Interés por el acontecer social, cultural y artístico en su entorno. - Disposición para asumir las exigencias de la representación escénica. - Sentido lúdico y capacidad imaginativa. - Actitud de superación personal, responsabilidad, apertura y curiosidad intelectual. - Actitud crítica y autocrítica.
---	--	---

Para el TSA se solicitan algunos elementos que presentan poca claridad, como: “ser sensible a los conflictos humanos”, ¿cómo se es sensible o no a qué conflictos y en qué grado?; “alta capacidad de riesgo”, ¿qué tipo de riesgo, qué tipo de capacidad?; y, “tener vocación y disposición para emprender estudios que aspiren a sublimar al hombre y a la colectividad en la que vive”, ¿cómo me dispongo a sublimar al hombre y a la colectividad? En el TSUA y LT hay una coincidencia de los cuatro primeros puntos. Los que encontramos en la LT son más diversos, extensos pero a su vez, más puntuales.

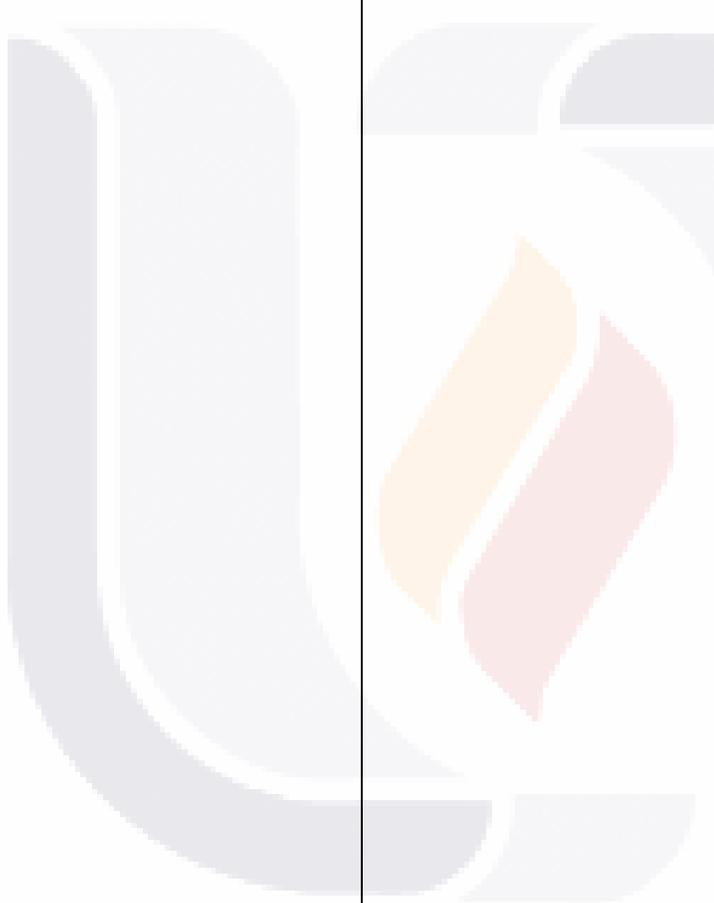
4. Perfil de egreso

Técnico Superior en Actuación TSA 1994 – 2007	Técnico Superior Universitario en Actuación TSUA 2005 – 2008	Licenciatura en Teatro LT ⁵⁰¹ 2009
a) Conocimientos: - Identificará las distintas corrientes teatrales así como su ubicación dentro de un proceso de desarrollo histórico. - Conocerá las principales obras de teatro de la dramaturgia nacional y universal, así como las modernas concepciones escénicas. - Poseerá conocimientos relacionados con el arte y la literatura, teniendo una visión	a) Conocimientos: - Conocerá las contribuciones técnicas de los grandes maestros y pensadores del hecho teatral contemporáneo - Conocerá las diferentes escuelas, corrientes y estilos formales del teatro desde un punto de vista histórico social. b) Habilidades: - Será capaz de aplicar creativamente los	a) Conocimientos: - Para el manejo de sus instrumentos de expresión: su cuerpo, voz, pensamiento, emotividad y experiencia vital. - De sus propias estructuras de vida, propiciando así la constante indagación sobre sí mismo. - De los elementos que posibilitan las diversas características expresivas del cuerpo y la voz.

⁵⁰¹ Plan de Licenciatura en Teatro (Plan 2009), *Op., cit.*, p. p. 33–34.

<p>dialéctica del hombre.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Reflexionará sobre los principales problemas de la enseñanza artística y será capaz de proponer alternativas de solución con creatividad. <p>Habilidades</p> <ul style="list-style-type: none"> - Aplicará las técnicas básicas de interpretación escénica, en particular las “Acciones Físicas” de Stanislavski y el trabajo extra cotidiano en espacio abierto. - Podrá estructurar historias partiendo de múltiples estímulos como: cuentos, fábulas, canciones y poemas. - Poseerá habilidad en la ejecución de las técnicas corporales como: la danza dirigida al actor, expresión corporal, pantomima y acrobacia. - Manejará las técnicas básicas para el manejo adecuado de la voz y principios musicales dirigidos al actor. - Será capaz de diseñar programas de estudio a distintos niveles educativos. 	<p>conocimientos teóricos en una práctica escénica concreta.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Dominará las técnicas de expresión corporal y será capaz a partir de ellas, de abordar estrategias de invención, improvisación y juego, así como un manejo adecuado de las intenciones dramáticas de cualquier texto o propuesta artística. - Será capaz de reflexionar críticamente en torno al papel que ha jugado el actor a través del tiempo en distintas sociedades. - Será capaz de proponer y llevar a cabo proyectos escénicos sólidamente sustentados desde un punto de vista técnico, teórico y metodológico. - Dominará las técnicas de uso de la voz que le permitirán obtener una voz teatral educada, puesta al servicio de una expresión e interpretación eficaz de cualquier emoción, sentimiento o personaje. 	<ul style="list-style-type: none"> - De la relación y los vínculos existentes entre la realidad y la ficción en función de la representación escénica. - De los elementos que participan en la construcción de un personaje. - Para distinguir los diferentes géneros, corrientes y estilos dominantes de la historia del teatro occidental, así como las influencias más representativas del teatro oriental. - De las diversas metodologías que le permitirán interpretar críticamente el fenómeno dramático. - De los géneros y estilos musicales, así como las estructuras rítmicas y melódicas indispensables para aplicarlas en sus desempeño actoral. - De los fundamentos suficientes que dan lugar al criterio para identificar las características del ámbito dramático. - De las variables sociales de los fenómenos artísticos y
---	---	---

<p>Actitudes</p> <ul style="list-style-type: none"> - Ética y disciplina del actor en su trabajo artístico. - Reflexiva, crítica y abierta hacia su práctica docente. <p>Colaboración en los trabajos de grupo y talleres.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Dominará la técnica básica para tocar algún o algunos instrumentos musicales y ejecutará el canto. <p>c) Actitudes</p> <ul style="list-style-type: none"> - Comprenderá y valorará la música como parte integral de la formación del actor. - Asumirá una actitud de respeto y compromiso hacia su propio quehacer artístico y hacia los derechos del público y la sociedad. 	<p>culturales.</p> <ul style="list-style-type: none"> - De la diversidad de factores, elementos y disciplinas que intervienen en la producción teatral. <p>b) Habilidades:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Para disponer de sí mismo como instrumento eficaz en el ejercicio de la profesión teatral. - Para aplicar eficientemente una metodología propia de autoconocimiento en el ámbito de la mente y el cuerpo. - Para aplicar una estructura organizadora de sus conocimientos teatrales. - Para disponer de sí mismo como una herramienta eficaz en el ejercicio de la profesión teatral. <p>- De versatilidad interpretativa.</p> <p>Para construir sus personajes en la dimensión del carácter dramático que se requiera.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Para aplicar la hermenéutica dramatúrgica en su actividad escénica actoral. - Para identificar las estructuras rítmicas y
--	--	---

		<p>melódicas así como los diversos géneros y estilos de la música como elemento dramático.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Para aplicar las estrategias didácticas mínimas indispensables para transmitir los conocimientos teatrales que posee. - Para extraer las realidades experimentadas en los objetos que en el proceso de transformación poética constituyen la ficción. <p>c) Actitudes:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Para asumirse como un sujeto activo dentro de su comunidad teatral. - De disposición e iniciativa frente al trabajo colectivo. - De sentido de responsabilidad y disciplina actoral. - Para el cumplimiento eficiente de sus tareas escénicas de manera constante y responsable a lo largo de cada proyecto. - De interés por su entorno social para responder
--	---	---

		<p>eficientemente con propuestas escénicas.</p> <ul style="list-style-type: none"> - De respeto ante su quehacer profesional y el de los demás. - De respeto al espectador. - De postura crítica frente a las diversas manifestaciones artísticas. - De superación y actualización. - De desinhibición al servicio de la realización eficaz del personaje y el proyecto escénico.
--	--	--

El TSA, en los conocimientos, está enfocado en las corrientes dramáticas en función de la Historia del Arte, dramaturgias de las distintas etapas de lo universal y lo nacional, así como lo moderno; herramientas de la literatura y de la enseñanza. El TSUA tiene solo dos puntos, los maestros y pensadores, y las corrientes y estilos del teatro. La LT tiene una diversidad de aspectos muy puntuales acerca de los conocimientos, las habilidades y las actitudes.

5. Campo de Trabajo

Técnico Superior en Actuación TSA 1994 – 2007	Técnico Superior Universitario en Actuación TSUA 2005 – 2008	Licenciatura en Teatro LT 2009
Agrupaciones teatrales, teatros, radiodifusoras,	- Actor en compañías de teatro independientes o	Idéntico al del TSUA

<p>estudios cinematográficos, televisión, docencia y asesoría teatral.</p>	<p>institucionales, estatales, nacionales o internacionales.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Director escénico. - Coproductor o productor de proyectos escénicos concretos de carácter independiente o institucional. - Profesional de las artes escénicas en procesos de montaje de corte teatral, dancístico, musical, operístico, etc. - Profesional de las artes escénicas en diferentes proyectos de radio, televisión, cine y video. - Empresario teatral. - Docente. - Instructor en talleres o cursos especializados - Crítico de teatro. - Investigador escénico. - Profesional de las artes escénicas en programas institucionales de promoción y difusión del teatro. - Actor, directos artístico o creativo en proyectos escénicos en cafés y otros espacio alternativos. - Actor en proyectos 	
--	---	--

	publicitarios y campañas comerciales o políticas. - Conductor y animador de espectáculos diversos. - Profesional del teatro en programas asistenciales y comunitarios.	
--	--	--

La conciencia del programa de TSA es muy clara sobre los campos de trabajo: agrupaciones teatrales, teatros, radiodifusoras, estudios cinematográficos, televisión, docencia y asesoría teatral. Deja abierta la diversidad de trabajos que se pueden realizar dentro de las agrupaciones. TSUA y LT observa a los grupos independientes, institucionales, nacionales e internacionales; ambos programas tienen los mismos puntos en cuanto a este rubro, los cuales observan un sinnúmero de roles a desempeñar potencialmente, de naturaleza variopinta, que van de roles tan disímiles como la dirección, la actuación, producción, docencia, lo empresarial. A pesar de que el estudiante se está formando en estos dos programas particularmente como un ejecutante escénico, un actor de teatro, las salidas laborales están en el cine, radio, televisión, teatro, crítico de teatro e investigador escénico. Pienso que si bien la tradición de la enseñanza y la práctica del teatro no han exigido una especialización la cual es reciente en la academia y sobre todo en la educación superior en México, por otro lado, en la descripción del campo de trabajo, ambos planes dan la idea de no tener mucha claridad al respecto de las tareas tan disímiles para las cuales están facultando al egresado de sus planes de estudio, pues una cosa es ser actor de teatro, y otra un profesional de las distintas áreas; todavía más, las del crítico, el investigador y el docente teatral. Los programas no consideran materias ni enfoques para estos fines.

6. Titulación

Técnico Superior en Actuación TSA 1994 – 2007	Técnico Superior Universitario en Actuación TSUA ⁵⁰² 2005 – 2008	Licenciatura en Teatro LT ⁵⁰³ 2009
<p>Consta de dos aspectos:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Presentación de un trabajo de investigación teórico de cada alumno, justificando: 2. Proceso y presentación de la puesta en escena final, teniendo en cuenta: 	<p>Taller de puesta en escena final.</p>	<p>Consta de dos aspectos:</p> <ol style="list-style-type: none"> a) Montaje de un Proyecto Escénico, y b) Memoria de Grado.

TSA y LT tienen dos elementos para el egreso, mientras que el TSUA tiene sólo el taller de la puesta en escena final. El TSA tiene un trabajo de investigación y la puesta final, mientras que la LT el montaje final y una memoria de grado (trabajo descriptivo sobre el proceso del montaje referido).

Realicé este cuadro comparativo con el objetivo de observar la evolución que tuvo el primer programa académico relacionado con el teatro y su enseñanza en Aguascalientes, el Técnico Superior en Actuación TSA. Elegí estos cinco rubros porque no existían en la enseñanza de las etapas anteriores. Mi lectura en este caso ha sido meramente ceñida a la evolución del mismo programa sobre sí mismo en el cambio entre el nivel técnico, técnico universitario y licenciatura.

⁵⁰² *Ibid.*, p.p. 25–28.

⁵⁰³ *Ibid.*, p.p. 45–48.

4.3. Universidad La Concordia. La primera licenciatura relacionada con el teatro: Artes Escénicas y audiovisuales (2004–2018)

La Licenciatura en Artes Escénicas y Audiovisuales de Universidad la Concordia se creó en 2004 y fue el primer programa de estudios a nivel licenciatura relacionado con la enseñanza del teatro en Aguascalientes. Esto fue diez años después de creado el programa de Técnico Superior en Actuación TSA del Centro Cultural “Los Arquitos” del Instituto Cultural de Aguascalientes, que inició en 1994. Fue además 5 años antes de que arrancara en 2009 la Licenciatura en Teatro de la Universidad de las Artes, del Instituto Cultural de Aguascalientes, licenciatura que provenía del TSA referido, que en 2005 cambió a Técnico Superior Universitario en Actuación TSUA, egresando una sola generación en 2008. Y fue también 6 años antes de que iniciara la Licenciatura en Artes Escénicas: Actuación del Centro de las Artes y la Cultura de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, en 2010.

Las fuentes a las que acudí para conocer cómo fue el origen de esta carrera fueron trabajo de campo e investigación documental en las instalaciones de la Universidad la Concordia; además entrevisté a dos encargadas de dicha carrera en 2018 y a dos egresadas. La primera de ellas, Pamela Gallegos, quien es actriz de teatro con una trayectoria reconocible en el estado de un poco más de diez años, integrante de la primera generación de la licenciatura mencionada 2004 – 2008; así como a Marisol Paredes, mi hermana, que cursó la carrera en la tercera generación 2006 – 2010, y que también es una actriz con trayectoria reconocible desde su infancia.

En un primer momento me dirigí al sitio donde inició dicha universidad, en Avenida del Paraíso s/n, Desarrollo Ecológico del Paraíso, Aguascalientes, Ags.,

pero ésta ya no se llamaba así, sino Universidad Bona Gens. Les pregunté si sólo habían cambiado de nombre o era otra institución y me dijeron que ya no tenían nada que ver con La Concordia. Pregunté si aún tenían documentos de cuando era La Concordia y las respuestas eran ambiguas, ya que unas personas me decían que sí, y me proporcionaron números telefónicos y direcciones de correo electrónico de compañeros suyos de trabajo, a quienes contacté pero de quienes no recibí información alguna; otras personas me dijeron que no, y entre dichas contestaciones, nadie parecía saber a ciencia cierta dónde se encontraba su archivo, si es que contaban con uno, y menos lo que les preguntaba. Me sugirieron acudir al Campus Fórum Internacional, ubicado en la Av. Tecnológico No. 109, en el Ojocaliente, Aguascalientes, Ags., donde se encontraban las instalaciones de la Universidad La Concordia. Acudí y me entrevisté con Cecilia Campos, coordinadora actual de la carrera (semestre enero – junio 2018) y con Vianney Vega, Responsable de Área de Escolares desde 2006. Ellas dos me un Kardex sin nombre –para guardar anonimato–, correspondiente al Plan de Estudios de 2012; no encontraron entre sus archivos el Plan de Estudios original con el que se abrió la licenciatura –y entre ellas dijeron que esa la abrieron “así nomás”–; pero sí me proporcionaron el Plan de Estudios 2012, en un archivo pdf.

Plan de Estudios de Artes Escénicas y Audiovisuales de Universidad La Concordia



Entrevisté a mi hermana Diana Pamela Marisol Padilla Paredes⁵⁰⁴, quien es Licenciada en Artes Escénicas y Audiovisuales por la Universidad La Concordia, tercera generación 2006 – 2010. Es actriz de teatro, cine, radio y televisión. Ha participado en alrededor de 35 puestas en escena, en Aguascalientes, bajo la dirección de José Claro

Padilla, Jesús Martínez, Leo Navarro, y en la Ciudad de México, dirigida por Tito Dreinhüffer, Mónica Pavón, Armando Hernán, Micael Silva, Sergio Cuéllar, Renato de la Riva, Juan Ríos Cantú. Algunas de sus puestas en escena han logrado 50 y cien representaciones. Inició su aprendizaje y su carrera actoral en los talleres de teatro de Al Trote, en el Centro Cultural y Recreativo “El Cedazo”, con José Claro Padilla a la edad de 9 años, en 1997. Allí permaneció durante nueve años, hasta que en 2006 ingresa a La Concordia, y egresa en 2010. A partir de este año emigra a la Ciudad de México, donde toma talleres diversos como el de doblaje de voz, impartido por Daniel Abundis en 2011; Taller del Carro de Comedias de la UNAM, impartido por Roberto Duarte, en 2014; Casting y formación actoral para cine, por Isabel Cortázar y Andrea Abbiati, en 2016; taller de casting y actuación para cine, por Rossy Argüelles y Yigaell Yadin, en 2017, entre otros. Ha participado en el Encuentro Nacional de los Amantes del Teatro de la ITI UNESCO en 2013 y 2014; ha estado en la programación de La Coordinación Nacional de Teatro en los teatros del INBA; ha participado en Microteatro México bajo la dirección de Juan Ríos Cantú; ha participado al lado de Alejandra Ávalos en teatro musical; y ha

⁵⁰⁴ Diana Pamela Marisol Padilla Paredes, entrevista por Carlos Adrián Padilla Paredes, realizada en la casa de nuestros padres en Los Pocitos, Aguascalientes, el 5 de marzo de 2019. La fotografía es de mi archivo particular.

participado en diversas muestras estatales y regionales de teatro. Sus últimos trabajos han sido *El viaje de los cantores*, del IMAC, y *Un tren para luna*, para el Programa Nacional de Teatro Escolar, ambos en 2018.

Le pregunté a Marisol Paredes sobre los maestros que tuvo en la carrera y sobre las teorías, técnicas, métodos, sistemas relacionados a la enseñanza del teatro y la actuación que le enseñaron en La Concordia, y me dijo que:

De los que recuerdo están Alex Zúñiga, que nos dio Historia del Arte y Javier Zúñiga, que nos daba música; Pablo Díaz Alonso, que nos impartió cine; Luis Avelar, de literatura. Expresión Corporal, Sabrina González y un tiempo Ignacio Velasco. Dirección, Paola López. Dramaturgia, Rocío Castro. Filosofía, Alejandro Botello. Por cierto este maestro siempre nos iba a ver a nuestras obras y estaba al tanto de nuestro desarrollo. También Brenda Fonseca y Ian Hoppestedt aunque a mí nunca me dio clase. De los que nos daban actuación eran Marcela Morán y Leo Navarro. Casi todo era desde Stanislavski, la ética y la disciplina, el método vivencial, las acciones físicas. También desde el espacio vacío de Peter Brook, del teatro pobre de Gerzy Grotowsky. Ya los conocía gracias a lo que estudié con mi papá, pues vimos algunas cosas; pero con ellos los estudié a mayor profundidad.

Lo que es importante observar del cúmulo de maestros que me proporcionó la memoria de Marisol Paredes, es que algunos de ellos son egresados del Técnico en Actuación de Los Arquitos, como Marcela Morán e Ignacio Velasco, ambos de la primera generación. Por otro lado Alex Zúñiga es actualmente el titular del Instituto Municipal Aguascalentense para la Cultura IMAC, Javier Zúñiga es

profesor de Música de la Licenciatura en Música y de la Licenciatura en Artes Escénicas: Actuación de la Universidad Autónoma de Aguascalientes; Pablo Rogelio Díaz Alonso es profesor de la Licenciatura en Artes Cinematográficas y Audiovisuales de la UAA; Paola López dirige actualmente el montaje de titulación de la Licenciatura en Artes Escénicas: Actuación de la UAA, 2019. Por otro lado, los sistemas o métodos que revisaban, Stanislavski, Grotowsky y Brook eran los que ya se revisaban desde 1994 en Al Trote y en el Centro Cultural Los Arquitos, con la diferencia de que al tener semestres completos de distintas materias de actuación, se podía profundizar mayormente en sus métodos o sistemas.

Le pregunté a Marisol Paredes si contaba con su tira de materias de La Concordia y ella me proporcionó el kardex de su carrera, mismo que corresponde al primer plan de estudios de dicha licenciatura. A partir de ello pensé que podría realizar un comparativo entre las materias de su plan de estudios con el que me proporcionaron las administrativas de La Concordia, del plan de 2012, a fin de analizar diversos aspectos sobre los cambios dentro de este mismo programa de estudios.

Cuadro 5. Comparativo de las materias de los planes de estudio 2004 – 2011 y 2012 – 2018 de la Licenciatura en Artes Escénicas y Audiovisuales de la Universidad La Concordia⁵⁰⁵

Plan 2004 – 2011		Plan 2012 – 2018	
Asignatura	Créditos	Asignatura	Créditos
Primer semestre			
Actuación I	9	Perfil humanista	5
Filosofía Humanista	5	Habilidades de la comunicación I	5
Música I	5	Tecnologías del aprendizaje I	6
Historia del Arte I	7	Historia del Arte	5
Introducción al cine	7	Fotografía I	6
Comunicación humana	5	Herramientas del actor: autoconocimiento	6
		Expresión corporal I	5
Segundo Semestre			
Actuación II	8	Lenguaje audiovisual	6
Literatura (universal)	7	Habilidades de la comunicación II	5
Música II	5	Tecnologías del aprendizaje II	5
Historia del arte II	7	Literatura Mundial	6
Cine I	7	Fotografía II	6
Expresión corporal I	7	Herramientas del actor II: Desarrollo actoral	6
		Expresión corporal II	6
Tercer Semestre			
Actuación III	8	Cine I	5
Literatura (Lenguaje Escrito)	7	Apreciación musical	5
Música III	5	Procesos Psicocorporales	4

⁵⁰⁵ Realización propia.

Expresión corporal II	7	Literatura Mexicana e Hispanoamericana	5
Cine II	7	Producción de video	5
Expresión Oral	7	Acción y caracterización I	6
		Psicología de las emociones I	5

Cuarto Semestre

Actuación IV	8	Cine II	5
Literatura III (Géneros Literarios)	7	Educación de la voz	4
Expresión corporal III	5	Musicalización	5
Psicología de las emociones I	5	Análisis literario	5
Cine III	7	Producción de televisión	5
Canto I	7	Acción y caracterización II	6
		Psicología de las emociones II	5

Quinto Semestre

Actuación V	8	Cine III	5
Literatura IV (Novela, cuento y ensayo)	7	Psicofonología	4
Psicología de las emociones II	5	Introducción a la danza	5
Cine IV	7	Taller de creación y adaptación literaria	5
Canto II	7	Producción de radio	5
Introducción a la producción audiovisual	7	Actuación en teatro: montaje escénico	6
		Inglés I	5

Sexto Semestre

Actuación en teatro	8	Producción y dirección cinematográfica I	6
Literatura V (Guionismo)	7	Dramaturgia	5
Análisis musical I	7	Danza contemporánea	5
Producción y dirección	7	Guionismo	5

cinematográfica I			
Producción y dirección de radio	6	Postproducción avanzada	5
Administración de empresas I	5	Actuación en cine	5
		Inglés II	5

Séptimo Semestre

Ética, arte y sociedad	5	Producción y dirección cinematográfica II	6
Derechos de autor	7	Escenotecnia cinematográfica	4
Producción y dirección cinematográfica II	7	Maquillaje y vestuario	5
Actuación en cine	8	Escenotecnia teatral	4
Administración de empresas II	5	Producción y dirección teatral	6
Literatura VI (Dramaturgia)	7	Actuación en Televisión	5
		Inglés III	5

Octavo Semestre

Actuación en T.V.	¿?	Producción y dirección cinematográfica III	6
Musicoterapia I	5	Animación y multimedia	6
Elaboración de proyectos artísticos	7	Luminotecnia	4
Producción y dirección teatral	7	Relaciones públicas	5
Mercadotecnia I	6	Desarrollo humano I	4
Literatura VII (Crítica y análisis de textos)	7	Habilidades empresariales I	5
		Inglés IV	5

Noveno Semestre

Taller de integración	10	Derechos de autor	6
Mercadotecnia II	6	Proyecto final de carrera	7
Producción y dirección en T.V.	10	Conciencia social, ecología y valores éticos	5

Musicoterapia II	5	Desarrollo humano II	4
Literatura VIII (adaptación de obras literarias)	7	Habilidades empresariales II	5
Relaciones públicas	5	Inglés V	5

El plan 2004 considera un total de 54 materias distribuidas uniformemente a razón de 6 asignaturas por semestre; el plan 2012, 62 materias en total a razón de 7 asignaturas por semestre con la excepción del noveno, con 6 materias. Hay una diferencia de 8 materias entre un programa y otro; observo que “compactaron” un décimo semestre a lo largo de todos los semestres en el plan 2012.

Las materias de actuación son las que tienen principalmente qué ver con la enseñanza del teatro. Toda actuación, sea en cine, radio o televisión, han partido de la actuación teatral. El plan 2004 tiene un mayor énfasis en la actuación, puesto que en todos los semestres llevan actuación, a excepción del último, en que encontramos el taller de integración. De primero a quinto semestre llevan la asignatura de actuación seriada de I a V; en sexto, actuación en teatro; en séptimo, actuación en cine; en octavo, actuación en t.v. Por su parte el plan 2012 considera en el primero y segundo semestre herramientas del actor I y II respectivamente. Al parecer más herramientas del actor están diseminadas en los siguientes semestres con nombres de asignaturas como acción y caracterización I y II en tercero y cuarto semestre respectivamente, pero no lo puedo asegurar, puesto que la caracterización se asume más dentro del terreno del maquillaje. En quinto semestre está actuación en teatro: montaje escénico; en sexto semestre, actuación en cine; en séptimo, actuación en t.v., mientras que en los dos últimos semestres no encontramos materias relacionadas con el aprendizaje de la actuación.

El plan 2004 considera materias de literatura desde segundo a noveno semestre, que van de universal, en segundo; lenguaje escrito, en tercero; géneros

literarios, en cuarto; novela, cuento y ensayo, en quinto; guionismo, en sexto; dramaturgia, en séptimo; crítica y análisis de textos, en octavo; y adaptación de obras literarias, en noveno. Por su parte el plan 2012 considera Literatura Mundial en segundo semestre, Literatura Mexicana e Hispanoamericana en tercero, análisis literario en cuarto, taller de creación y adaptación literaria en quinto, tanto dramaturgia como guionismo, ambas, en sexto. Esto es, cinco semestres de literatura o materias relacionadas, contra ocho semestres en el plan 2004.

El plan 2004 tiene tres semestres de expresión corporal, que van de segundo a cuarto semestres; mientras que el 2012 solo considera dos semestres, en el primero y segundo; en tercero lleva la materia de procesos psicocorporales, que podría ser una de la línea referida. El plan de 2012 tiene dos materias relacionadas con la danza, pues en quinto está introducción a la danza, y en sexto, danza contemporánea; por su parte el 2004, no considera ninguna asignatura dancística.

El plan 2012 tiene además un énfasis en la enseñanza del inglés dentro de la propia currícula, pues de quinto a noveno semestres llevan la seriación de inglés I a V. Por su parte el plan 2004 no considera ningún idioma adicional.

El comparativo entre estos dos planes de estudio nos deja ver que además de lo que hemos referido, que una vez que la carrera migra al Campus Fórum Internacional en 2012, cuenta con mejores instalaciones, pues en el Plan de Estudios podemos leer que en cada semestre, se indican las instalaciones correspondientes para la impartición de cada asignatura. Allí nos podemos percatar de la existencia de aulas tradicionales, pero también de Laboratorios de Pc's y computadoras MAC, el aula de duela y el set de televisión. Para profundizar en los temas de los espacios y otros aspectos, también entrevisté a Pamela Gallegos, egresada de la primera generación de la Licenciatura de La Concordia.



Entrevisté a Pamela Gallegos el 25 de noviembre de 2018 en la cervecería del Moloko, ubicada en la Calle Nieto 430, en la Zona Centro de la ciudad de Aguascalientes. La entrevista tuvo el objetivo de preguntarle acerca de la Licenciatura en Artes Escénicas y audiovisuales de la Universidad la Concordia, toda vez que ella perteneció a la primera generación de dicha carrera. Al respecto menciona Gallegos⁵⁰⁶ que:

A mí me da mucha risa que como yo soy de Concordia (Concordia ya desapareció, ya no tiene la carrera). Yo entré en 2004, y en ese año sólo tenías una opción nada más, ser TSU en Arquitos, o talleres en la Casa de la Cultura, y en licenciaturas pues ni hablar, en Aguascalientes son se apostaba por licenciar gente en un carrera de este tipo. Entonces Concordia se arriesga y claro que primero fuimos conejillos de indias en nuestras clases de teatro, cine, expresión corporal, historia del arte. Cuando entré éramos 52 en la carrera, y duraba cuatro años y medio. Los primeros cuatro años eran de formación y el último semestre era de tesis.

Cuando Pamela Gallegos mencionó que en esos años la única opción era estudiar en la Concordia, se refiere a que era la única carrera a nivel licenciatura; aún permanecían el programa del TSU de Los Arquitos, además de los talleres de la Casa de la Cultura con Jesús Velasco, y otros talleres en los municipios o en el Cedazo, así como con Al Trote. Sin embargo ella, como otros jóvenes de la época,

⁵⁰⁶ Pamela Gallegos, entrevista por Carlos Adrián Padilla Paredes, Cervecería del Moloko, Calle Nieto 430, Zona Centro, Aguascalientes, Ags, 25 de noviembre de 2018. La fotografía es de mi archivo personal.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

buscaba una opción profesionalizante universitaria para realizar sus estudios de actuación.

En contraste con los 52 que ingresaron en la primera generación, la última generación egresada de la Universidad La Concordia, en agosto de 2018, estuvo compuesta por 6 egresados. Varios de los que fueron mis alumnos en la Licenciatura en Artes Escénicas: Actuación de la UAA, primero habían ingresado a La Concordia; cuando supieron de la opción en la Autónoma, realizaron el procedimiento para entrar. Lo sé porque me lo compartieron cuando entraron a dicha carrera. En entrevista con Cecilia Campos, coordinadora de la carrera de La Concordia en la actualidad, y con Vianney Vega, Responsable del Área de Asuntos Escolares⁵⁰⁷, refieren que desde que abrieron las opciones del mismo rubro en las universidades De las Artes y de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, la comunidad interesada en este tipo de carreras fue prefiriendo cada vez más las otras dos opciones mencionadas, lo que significó que la Concordia, en esa carrera, fuera teniendo cada vez menos estudiantes. Esto podría presuponer que las asumían como mejores universidades para cursar la carrera de su interés. A propósito de las generaciones egresadas en la actualidad, Gallegos dice:

A ver, cuántos han egresado, cuántas generaciones de la Universidad de las Artes y de la Universidad Autónoma –a lo que repuse que han egresado cinco, y seis respectivamente–. Y de esas generaciones, ¿cuántos siguen haciendo teatro? Ser licenciado no te hace ser profesional, conozco muchos profesionales del teatro

⁵⁰⁷ Cecilia Campos, Coordinadora de la Licenciatura en Artes Escénicas y Audiovisuales, y Vianney Vega, responsable del área de asuntos escolares, de la Universidad La Concordia, de 2006 a la fecha. Entrevista por Carlos Adrián Padilla Paredes, en el Campus Fórum Internacional de La Concordia, ubicado en Av. Tecnológico Num. 109, en el Ojocaliente, Aguascalientes, Ags., el 13 de marzo de 2018.

que no tienen el grado de licenciatura, y sin embargo saben más de la profesión y la ejercen más que algunos que se forman dentro de las universidades

Las universidades relacionadas con el teatro en Aguascalientes en la actualidad no proveen de plataformas de vinculación con los sectores artísticos, culturales y laborales locales y nacionales donde los egresados puedan explotar sus conocimientos y su profesión e insertarse productiva y artísticamente. Por otro lado, no todos los que han egresado de dichas licenciaturas han ejercido profesionalmente. Esto nos permite hacer un comparativo: los que se formaban en los talleres o en el campo amateur que hemos revisado en los capítulos anteriores, se acercaban al teatro porque era algo que querían practicar. Aun en la actualidad quienes están en talleres, en agrupaciones independientes o en escuelas que no son profesionalizantes, se insertan por el objetivo de aprender y hacer teatro, mientras que varios de los egresados de las universidades han ingresado posteriormente a las filas de los profesionistas desempleados o que no ejercen. Hay una diversidad de factores posibles en torno a este fenómeno, como la falta de espacios y de oportunidades laborales, puesto que no es lo mismo hacer teatro por afición que por profesión; los aficionados lo realizan como un complemento a sus actividades profesionales, y no dependen económicamente del resultado de su afición; por otro lado, en conjunto con la realización personal, los egresados buscan hacerlo por profesión, para vivir económicamente de ello. Pero quizá hay otros aspectos que podemos discutir, como la valoración de la formación que reciben los universitarios. Dice Gallegos:

[...] lo que yo veo ahora en estas generaciones es que no valoran un carajo. Tienen un teatro, producción, espacios; no manches nosotros tomábamos clase con las vacas a un lado y se metían a la universidad, porque en el rancho de a un lado sólo tenían una vallita. Tomábamos clase en una palapa o la maestra de expresión corporal o de danza contemporánea nos llevaba a tomar clase al Cerro del Muerto. Tuve una experiencia con los chicos de la Universidad de las Artes, les dije “vamos al Cerro del Muerto” y me dijeron “nunca hemos ido juntos”. Es básico estar en un lugar que te permita conectar energéticamente, porque el teatro es místico, no es algo frío a nivel técnico, como en una cirugía a corazón abierto, donde hay un procedimiento de “tienes que cortar aquí, y ahora coser con esto y ahora tocar esto...”; no, en el teatro puede ser que toques una cosa y tengas un resultado completamente distinto al que esperabas

Los amateurs, aficionados, de talleres, e independientes muchas veces tienen carencias diversas en cuanto a espacios, instalaciones, publicidad, apoyo, recursos, escenografía, producción, y sin embargo buscan la manera de solventarlo y de seguir adelante con su quehacer. Los universitarios de la universidad de las artes, por contrastar, cuentan con espacios diversos, una caja negra, aulas, teatros. Desconocen cómo se ha enseñado el teatro en Aguascalientes y no se percatan de todo con lo que cuentan en la actualidad. Para ello deberían contar con la información sobre las etapas anteriores y evaluar cómo ha sido el camino en el desarrollo de la enseñanza del teatro en nuestra entidad. Todas las carreras, todos los oficios han tenido su historia y sus etapas; la enseñanza de las artes en las universidades, la profesionalización de las artes en Aguascalientes aún tiene

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

algunos aspectos en ciernes. La sociedad, la universidad, el estudiante, el profesional, el actor, el artista, los distintos sectores desconocen cómo ha sido este proceso; el estudiante desconoce, por ejemplo, que el profesor no tuvo acceso a esa misma educación porque los tiempos eran otros y la enseñanza era otra y en ocasiones, eso lo lleva a juzgar la formación profesional del profesor, que no es actor formado en una universidad, sino en talleres o en un grupo independiente; y que no estudió actuación o teatro, sino letras u otro campo.

No se puede asegurar que quien estudie Historia, aprecie todos los cambios, rupturas, continuidades y contradicciones y aprenda de todo ello para su desarrollo. Sin embargo, esta tesis da cuenta de todo ello para quien sí quiera hacer conciencia de las etapas, el antes, el presente y comprender y comprenderse de una manera más sensible, responsable, creativa y consciente en torno a su profesión teatral.

Pamela Gallegos toca dos temas: los espacios para el aprendizaje del teatro y el sentido místico del teatro. Se esperaría que una universidad que ofreciera una carrera como la que ella estudió a partir de 2004, la acompañara de las instalaciones y espacios mínimos necesarios para impartir adecuadamente las distintas asignaturas; y sin embargo, esta misma falta de espacios e instalaciones, los obligaba a conectar con su ser y con la naturaleza en un sentido místico, esta suerte de espiritualidad, de conectar el teatro y uno mismo con la naturaleza y el cosmos. ¿La universidad es consciente de esta arista en la naturaleza del teatro? ¿Tienen las universidades las bases pedagógicas necesarias para comprender y proveer de las necesidades reales de las carreras relacionadas con el arte, como en este caso, el teatro, en particular, de aspectos relacionados con la sensibilidad, el misticismo, la espiritualidad? Esto merece una investigación a mayor profundidad, pero será en otra ocasión.

Salimos al fin las tres primeras generaciones, y fue cuando Los Arquitos se transforma en la Universidad de las Artes, y se roba a todos los maestros, bueno, no se roba, les ofrece a los maestros “oye, quieres una planta en esta universidad”, y pues claro; eran Marcela Morán, Octavio Monroy, Sergio Alfonso, me daban música Alejandro Vázquez Zúñiga y el que ahora es el director de la Big Band Jazz. Tuvimos a los mejores maestros. Después de que se fueron, La Concordia empezó a chafear.

La Concordia fue la primera fuente universitaria para que quienes tenían experiencia en el teatro local, pudieran desarrollarse como profesores en este nivel. A pesar de las entrevistas, sobre todo a las administrativas, no sabemos diversas cosas, como por ejemplo cuál fue el proceso o el análisis de la pertinencia o viabilidad para la apertura de esta carrera por parte de La Concordia, las discusiones en torno o cómo fue la contratación de los profesores. Existe un hueco sobre el nivel de estudios exigidos a los docentes para impartir clase, ya que si bien algunos de ellos contaban con el nivel de licenciatura –en campos cercanos o no, pero elegibles por contar con el nivel licenciatura, y experiencia o conocimientos en el campo a impartir materia– pero esto también se entiende porque así es la mecánica que siguen las carreras en la transición a la profesionalización.

Cierre

La Universidad La Concordia fue la primera en ofrecer una licenciatura relacionada con la enseñanza del teatro en Aguascalientes. Aunque no logramos encontrar un estudio de pertinencia o viabilidad que nos permitiera apreciar a partir de qué razones fue que se creó dicha carrera, las currículas y las entrevistas nos han proporcionado material para conocer y discutir algunos puntos.

El enfoque de esta carrera es más amplio que el teatro. Si bien se centra en la actuación teatral, –métodos como el de Stanislavski, Brook y Grotowsky– que es la base de la enseñanza de la actuación para otros ámbitos como el cine, el radio y la televisión, las asignaturas están diseñadas para que el estudiante se forme no solo en las tablas teatrales sino en los demás medios referidos, desde la actuación, hasta la dirección, producción, diseño creativo, lumino y escenotecnia, maquillaje y vestuario, literatura, adaptación, creación de guiones y dramaturgias. Es un programa que toma herramientas del teatro, para la preparación de creativos escénicos y audiovisuales.

La apertura de esta licenciatura propició que potenciales estudiantes del Técnico Superior en Actuación de Los Arquitos, voltearan a la posibilidad de estudiar el teatro a nivel universitario. Algunos de los egresados de dicho programa Técnico se incorporaron como docentes de la carrera en La Concordia, principalmente en la enseñanza del teatro y la actuación, como Marcela Morán e Ignacio Velasco. Por lo regular las universidades establecen que para impartir un nivel de enseñanza, los profesores deben contar mínimo con dicho nivel, por lo que resultaría cuestionable que Técnicos en actuación impartieran clases a estudiantes de nivel licenciatura; sin embargo, se entiende toda vez que no existían licenciaturas similares y eran de los más aventajados en cuestión de contar con

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

estudios de validez oficial en cuanto al teatro y la actuación. Es un caso similar al de José Concepción, quien sin contar con título alguno de licenciatura o de técnico, ha impartido cátedra en las Universidades de las Artes y Autónoma de Aguascalientes.

Los profesores que integraron la plantilla original de Universidad La Concordia, migraron a la de Las Artes a la Licenciatura en Teatro, ya que les ofrecieron mejores condiciones laborales.

Tras la creación de las licenciaturas de las universidades de Las Artes y Autónoma de Aguascalientes, los aspirantes a estudiar teatro y actuación migraron a estas dos mencionadas, en lugar de elegir como primera opción la de La Concordia. A esta última le sucedió lo mismo que anteriormente había suscitado al programa de Técnico Superior en Actuación: el Técnico se reinventó, evolucionó a Licenciatura dentro de una Universidad dependiente del Instituto Cultural de Aguascalientes, y recuperó el poder de convocatoria de los estudiantes interesados en formarse como actores de teatro.

La Licenciatura en Artes Escénicas y Audiovisuales, de La Concordia, universidad privada que ha dado actores reconocidos en Aguascalientes y en México, tales como Pamela Gallegos y Marisol Paredes, tras 8 años de competir con las universidades arriba mencionadas, en agosto de 2018, con el egreso de la última generación, decidió cerrar el programa por falta de aspirantes.

4.4. Universidad Autónoma de Aguascalientes y la Licenciatura en Artes Escénicas: Actuación (2010–actualidad)

En el presente capítulo conocerás dos momentos importantes dentro de la historia reciente del teatro en la Universidad Autónoma de Aguascalientes. El primero de ellos es sobre el primer grupo de teatro de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, de nombre 'artefacto', el cual se desarrolló brevemente hacia la década de 1970, época en que logró presencia reconocible en escenarios importantes como el Teatro Espacio 197. Este grupo constituye un antecedente del teatro de la UAA, puesto que sus integrantes no pertenecieron a ningún taller o centro de enseñanza, sino que un grupo de estudiantes amigos con gusto por las artes y la cultura, se reunían para escribir obras y llevarlas a la escena.

El segundo momento es de la creación de la Licenciatura en Artes Escénicas: Actuación. Este programa, que data de 2010, constituye el último peldaño dentro de nuestro capítulo dedicado a la etapa de la escolarización y profesionalización de la enseñanza del teatro en Aguascalientes. El tiempo en el que se ubica dicho escalón ya no corresponde a uno lejano. Por esta razón, pensé en diseñar un enfoque epistemológico y una estrategia metodológica pertinente para investigar, recrear y, sobre todo, para contarte científicamente esta última parte de mi tesis. Yo me desempeño como profesor de teatro de esta carrera desde sus inicios y hasta la actualidad, por lo que elegí hacerlo desde la autoetnografía y la Historia del Tiempo Presente porque son adecuadas para contar una historia reciente en la que mi papel es doble: *kibbitzer* y actor de la enseñanza.

4.4.1. Antecedentes. El 'artefacto' teatral tiene arquitecto: el primer grupo teatral universitario

El sábado 3 de diciembre de 2016 falleció Jorge Galván a los 81 años de edad. Recuerdo que sus restos serían velados desde el mediodía en la funeraria Gayosso de Aguascalientes en la Avenida Ayuntamiento. Me pregunté largo rato si tenía sentido o no asistir al funeral, pues podría darle un último aplauso de agradecimiento por su trabajo, además de ver seguramente a varios de los teatreros "de la vieja guardia" aguascalentense. Estaba en esa disyuntiva cuando zapeando en el televisor pasé por Radio y Televisión de Aguascalientes, donde estaba iniciando una entrevista a Papadimitriou por parte de José Luis García Rubalcaba que, de acuerdo a los cortes promocionales, sería seguida de la película "Por si no te vuelvo a ver" (1997) Dir. Juan Pablo Villaseñor. Decidí que era mejor quedarme y rendir homenaje conociendo más de su trabajo. Quise iniciar la



narrativa de este apartado desde este suceso porque los dos personajes trabajaron juntos e hicieron teatro en la misma época; partir del fallecimiento del maestro representante del teatro institucional, nos permite hablar del teatro aguascalentense después de Jorge Galván.

García Rubalcaba⁵⁰⁸ es actualmente (2019) el decano del Centro de las Artes y la Cultura de la Universidad Autónoma de Aguascalientes. A lo largo de la entrevista y de las preguntas sobre la trayectoria del maestro, sus obras, cine, grupos y anécdotas diversas fui detectando atisbos de que el

⁵⁰⁸ Fotografía tomada del currículum de José Luis García Rubalcaba. En https://www.uaa.mx/designacion_2017_2019/Curriculum/CAC_1.pdf, consultado el 21 de noviembre de 2018.

entrevistador, además del cargo que ostenta actualmente, sabía sobre el teatro local posiblemente incluso de viva voz.

Meses después entrevisté a García Ruvalcaba. La charla fue el 10 de febrero del presente año en su oficina, en el edificio 21 de la Universidad. Él se encontraba sumamente ocupado, contestando y haciendo llamadas, leyendo y firmando oficios, listo para entrevistarse con más personas luego de mí. Ese día se encontraba con un cuadro de gripe que –palabras suyas– ya le había durado una semana.

José Luis nació el 22 de febrero de 1957. Su papá era de Sinaloa y su madre, al igual que él, de Aguascalientes. Fue el cuarto de nueve hermanos y el único al que le interesaron las artes, pues desde muy pequeño pintaba, dibujaba y hacía maquetas. Desde esa época y por influencia de su abuelo le gustó mucho la música clásica porque escuchaba los discos de ópera que él ponía. Este ritual lo completaba después de comer, sentado en un sillón, leyendo el periódico y tomando su copita. De niño se leyó todos los libros de Emilio Salgari y se leía cuanto libro le pasaba por enfrente, sobre todo los de arte y dibujo en donde encontró un mundo maravilloso con el que se identificó. Desde la secundaria estuvo relacionado con cuestiones artísticas, pues se metió a la rondalla, realizó representaciones teatrales pequeñas y frecuentaba la Casa de la Cultura donde veía exposiciones y asistía regularmente al teatro y al cine. La preparatoria fue en el área de artes y humanidades, pues desde entonces ya se enfocaba en hacer la carrera de arquitectura. Recuerda con especial ánimo que en la década de los años 70 del siglo pasado, que él mismo juntaba su dinerito y se iba al teatro: “Aguascalientes era subsede del Festival Internacional Cervantino y yo casi siempre me iba en la Feria, en el programa cultural; a veces alguien de mi familia me secundaba, a veces me iba yo solo o con unos amigos”.

García Rubalcaba estudió un tiempo hubo en la Casa de la Cultura con un maestro clarinetista, pero tenía que ensayar con clarinete. Era el único alumno y de pronto ya no hubo maestro. Mientras él me cuenta sobre esta época yo recuerdo la mía y me identifico, pues yo era el adolescente al que le gustaba leer, ir a los museos y al teatro; estudié flauta dulce un par de años e incluso empecé a ensayar con la Orquesta Sinfónica Juvenil, pero enfermé de asma y lo abandoné.

Cuando se fundó el Museo de Aguascalientes conoció a Delia y Martha Sandoval. Empezó la Licenciatura en Arquitectura en 1975 en la UAA y empezó a trabajar con el Arquitecto Bassols y en el despacho con Cecilia Vega, quien era la Decana del Centro Artístico (hoy Centro de Ciencias Sociales y Humanidades), cuando se creó el primer departamento de música.

Ese primer departamento de música tenía nivel infantil, medio y superior. Y tenía carreras terminales, en ese momento se permitían, ahora no, y estaba la de musicología. Y entonces a mí siempre me ha gustado la música, y la literatura, como dice Octavio Paz la literatura es el reflejo de la sociedad. [...] Me ofreció que yo me hiciera responsable del área administrativa de la carrera de música. Yo estaba estudiando la carrera de arquitectura, la carrera de musicología y era secretario administrativo de medio tiempo de la carrera de música.

Todo este interés por las artes, la literatura, la música, el teatro y la arquitectura llevaron a José Luis a ser parte del primer grupo de teatro de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, que emergió del primer taller de teatro el cual formaba parte de las actividades de la universidad en el que participaban alumnos de biología, trabajo social, educación y arquitectura:

Paralelamente mientras yo estaba estudiando, y antes de hacerme cargo del área administrativa del departamento de música, se creó el primer grupo de teatro de la universidad, con Salvador Samaniego que estaba en los teatristas de Aguascalientes, él era nuestro director, ensayábamos en el auditorio del edificio 19 de junio, yo recuerdo, nos ponía las clases de dicción, y de expresión corporal y teníamos que convencer a nuestros compañeros de los que estábamos haciendo, y ese tipo de cosas, eran unos ejercicios bastante intensos, y eran parte de las actividades artísticas que había que cumplir, había varias cosas que podías hacer y yo me metí a teatro porque el teatro siempre me ha gustado mucho [...] estaba Ricardo Esquer, tú lo conoces, poeta y fue mi compañero en arquitectura nos llevábamos muy bien, de hecho nos decían “el uno y medio” porque él mide casi dos metros y yo pues medía un poquito menos.

Cuenta Rubalcaba que seguramente hubo grupos de teatro, obras, talleres cuando el Instituto Autónomo de Ciencia y Tecnología, pero la primera obra de teatro universitario fue “Libertad, libertad, cuántos crímenes se cometen en tu nombre” como la célebre frase atribuida a Madame Roland durante el terror de la Revolución Francesa. Se presentó en el primer patio del edificio Gómez Portugal y se aprovecharon los arcos y el área cercana como parte de la escenografía y decorados. Era una obra de denuncia, de todo de todo lo que se ha hecho a favor y en contra de la libertad, de los regímenes militares, de diversas guerras, de cuestiones de programas religiosos y políticos. A pesar de la congestión nasal y el enrojecimiento ocular, se le iluminan los ojos cuando cuenta que la experiencia del

contacto con el público fue muy buena porque fue su primer contacto con el público. Esa experiencia le permitió vencer el pánico escénico. Cuenta que parte de dicho pánico estaba en la temática de la obra y en la cercanía del público:

Había unas escenas fuertes que incluso se tuvieron que suprimir porque eran los 70, imagínate el escándalo, y salíamos descalzos, con un pantalón de mezclilla y una playera blanca, con aplicaciones de serigrafía que nosotros hicimos en uno de mis varios servicios sociales, uno de ellos lo hice con Ismael Martínez Guardado; con esta playera parecía que te habían dado un disparo y con la sangre se empezaban a formar las letras de “libertad”. Fue terrible la primera vez que la presentamos, todos éramos neófitos, imagínate, teníamos el público allí cerca alrededor de nosotros.

Cuando terminó la carrera de arquitectura, el grupo de teatro ya había desaparecido pues duró alrededor de dos años. Salvador Samaniego se fue a Durango y le perdió la pista. Sabemos que también participaba del teatro campesino, lo cual ya abordamos antes. Sin embargo algunos de los integrantes de ese taller y primer grupo se reunieron y crearon *Artefacto*. Lo conformaban Ricardo Esquer, Víctor Domínguez y su esposa (su novia en ese tiempo) y José Luis. El director era Víctor y hacían un trabajo colectivo, entre todos montaban las escenas, ensayaban sus papeles. A Rubalcaba le tocó hacer sus pininos arquitectónicos aquí, por el diseño de la escenografía. La primera obra la realizaron en el Teatro Espacio 197 que se encontraba en la Av. López Mateos #426 Poniente, luego la adecuaron para el Canal 10. Se llamó “El cuarto de Verónica” al parecer del autor norteamericano Ira Levin. La obra es sobre un matrimonio de personas mayores que tienen un hijo –interpretado por el entrevistado– quien llega a casa de sus

papas a presentarles su novia durante una cena. Los padres se asombran por el parecido que tiene con una hermana de ellos. Dice José Luis que tenía un tema fuerte; para la época y el lugar en que la presentaron; en efecto lo pudo haber sido; desde la imaginación sociológica e histórica (partiendo del testimonio del entrevistado quien no cuenta con el libreto), he querido contarlo así:

Papa.- Eres igualita a ella. Haznos un favor, tenemos la ropa de mi hermana... póntela por favor.

Novia.- (Extrañada. Hace un gesto de confusión)

Novio.- (A su novia) Anda, hazles caso, hazles ese favor a mis papás... es que ella murió joven.

Novia.- Bueno, está bien, sólo porque tú me lo pides (ella toma la ropa, se mete a un cuarto y se cambia. Regresa a la mesa y todos la ven absortos, fascinados por el parecido).

Mamá.- (A su marido) En verdad que se parece a tu hermana.

Papá.- Mucho. Si no hubiera muerto de joven o si el tiempo hubiera dado marcha atrás de pronto, afirmarí que es ella.

Narrador José Luis en el papel del Novio: Total que entre mis padres y yo matábamos a mi novia y luego yo tenía relaciones sexuales con ella muerta, pero esto último se tuvo que suprimir, imagínate. El trasfondo es que la hermana mayor de mi padre lo había seducido y de esa relación incestuosa había nacido yo, y mi supuesta tía era en realidad mi madre; una forma de expiar la culpa era matándose ella misma pero en otra persona: mi novia.

El hijo era producto de dos hermanos que vivían como pareja; y además tenía complejo de Edipo consumado bajo necrofilia. Quiero pensar que obviaron la escena de las relaciones sexuales con la novia muerta porque el incesto de por sí ya

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

era mucho para la sociedad aguascalentense de ese tiempo. Esta obra la presentaron tres ocasiones en el Teatro Espacio 197 y luego en el Auditorio Dr. Pedro de Alba una vez. Ese espacio tenía la peculiaridad de tener un escenario cuadrangular al centro y público por cuatro frentes. Similar a un teatro circular pero en cuadrado. El espacio le exige al actor cuidar no solo la cuarta pared como en el teatro a la italiana, sino las cuatro paredes porque todos los puntos están siendo observados por el espectador. La perspectiva y la experiencia es única para cada una de las cuatro caras del auditorio; en el teatro a la italiana hay bambalinas y vías para hacer salidas y entradas; en éste no, y exige ingenio para representar sin cortes del teatro tradicional. Tanto un acierto como un error queda tres veces más expuesto que en uno a la italiana. Es importante porque desde entonces no se cuenta con otro recinto teatral con dichas características. El grupo duró poco y se desarticuló cuando Ricardo se casó con su primera esposa y se fueron a México.

Me pareció importante abordar el antecedente de esta agrupación ya que convive temporalmente la época de Jorge Galván. El grupo de teatro nació por interés de algunos alumnos que no tenían mayor instrucción en ello más que sus propias ganas de representar textos que abordaban temáticas que les llamaban la atención. A su vez sirve como preámbulo para observar cómo se gestó, en contraparte, la creación de la licenciatura relacionada con la enseñanza y la práctica del teatro en la Universidad Autónoma de Aguascalientes, la licenciatura en Artes Escénicas: Actuación, hasta 2010. Esta Historia la contaré desde mi perspectiva como actor de la enseñanza del teatro en la máxima casa de estudios de la entidad; con una suerte de conciencia histórica *ortegassetiana* autoetnográfica.

4.4.2. El *kibbitzer* toma partido escénico. La pedagogía del profe-actor

*Tus verdaderos educadores, tus verdaderos formadores
te revelan lo que es la verdadera esencia, el verdadero núcleo de tu ser,
algo que no puede obtenerse ni por educación ni por disciplina,
algo que es, en todo caso, de un acceso difícil,
disimulado y paralizado.*

Tus educadores no podrían ser otra cosa para ti que tus liberadores
Friedrich Nietzsche, en *Consideraciones intempestivas*,
Cap. III "Shopenhauer, educador", Aguilar. Madrid, 1932. [p.p. 160-161]

Mi labor docente en la Universidad Autónoma de Aguascalientes

Como, a partir de este momento, la historia que estoy narrando se cruza con mi propia historia, me permitiré contarla en primera persona, ya que he sido profesor en la Licenciatura en Artes Escénicas: Actuación de la UAA casi desde sus inicios.

Mi labor docente en la Universidad Autónoma de Aguascalientes inició en el semestre agosto – diciembre de 2010 a la edad de 26 años, seis meses después de haber egresado de la Licenciatura en Letras Hispánicas, la cual cursé en la misma universidad. Cuando estudié dicha carrera, en el sexto semestre llevaba la materia de didáctica general, y en séptimo, didáctica de la literatura. En esta última, realizamos prácticas frente a grupo en el Bachillerato de la Universidad Autónoma de Aguascalientes. Dado que los maestros del área ya me conocían, al momento de repartir las temáticas, me dieron el tema de teatro griego. Diseñé clases para abordar comedia y tragedia, mitologías, la Poética de Aristóteles, las partes del edificio teatral griego y sobre todo los dramas de Sófocles, Eurípides y Aristófanes. Estaba tan emocionado que no podía pasar sino lo inminente: mi primera clase,

sobre Antígona, fue un fiasco total: se me fue el tiempo en cosas menores, no llegué a los puntos preparados, me preguntaron cosas que desconocía y me puse nervioso; yo sólo volteaba a ver de reojo a la maestra para percatarme de su cara de enojo. Mi inexperiencia ganó frente a la impetuosidad. Cuando tuvimos sesión de retroalimentación de nuestras prácticas, es decir, ya en el aula como clase habitual, la maestra Alicia Giacinti no me mató porque está penado, pero si no, lo hacía. Progresivamente fui mejorando, al igual que los comentarios de retroalimentación recibidos.

Dos momentos de inflexión en mi vida profesional docente:
el gusto y la oportunidad

El gusto

En ese periodo me sucedieron dos cosas que ahora observo fundamentales dentro de la historia de mi vida profesional: en primer lugar, en el transcurso de las sesiones, me percaté de que me gustaba dar clase. En segundo, cuando terminamos el semestre, mi jefa de departamento, Mtra. Guadalupe Montoya Soto, me dijo que le había gustado cómo impartía clase, me preguntó “¿te gustaría dar clases aquí?”, y también me dijo que cuando terminara la carrera, regresara para ver las posibilidades.

Pero vayamos por partes. Me gustaba dar clase: Empecé a darle mayor énfasis a las materias de didáctica, dejando de lado las de lingüística y las de literatura. Me comenzaba a llamar más la atención la pedagogía que las corrientes literarias o los escritores en cuestión. No desatendía propiamente las materias al respecto, pero las de docencia me llenaban al grado de estar pensando y repasando

sin querer los qué, cómo, cuándo, dónde, por qué y otras versiones, posibilidades, estrategias y tácticas sobre y para la clase; investigar y leer teorías de la educación, reflexionar sobre cómo dar una buena clase en cada una de las sesiones y temas que abordara –según mi incipiente, estudiante, entusiasmado *yo*, se había convertido en parte de mi *continuum* cotidiano, aun en la actualidad–.

Mis profesores de la vida. Y de la pedagogía, la didáctica, las artes y el teatro

Mis padres son profesores, se formaron en el Centro Regional de Educación Normal Aguascalientes (CRENA): mi madre, preescolar; mi padre, primaria, a veces interinatos en secundaria para impartir español, maestro de teatro y actuación y luego profesor normalista. Mi madre, luego de 33 años de servicio, de múltiples cursos de actualización y de Carrera Magisterial, se jubiló en octubre de 2014. Mi padre cursó además una Licenciatura en Español en la Escuela Normal Superior Federal de Aguascalientes (ENSFA), una maestría en educación por la Universidad Pedagógica Nacional, de donde es doctorando en educación actualmente. Cuando egresé del Centro de Bachillerato Tecnológico industrial y de servicios CBTis #168 como técnico en computación, mis padres me dijeron “¿por qué no estudias para profesor?”. Mi respuesta fue negativa puesto que a lo largo de mi vida había sido testigo del tiempo extra que ellos dedicaban a dicha labor: además de las ocho horas matutinas de trabajo presencial, casi todas las tardes y a veces hasta entrada la noche, estaban elaborando tareas o exámenes, o revisándolos; diseñando planeaciones de clase y entregas pedagógicas; pensando qué materiales didácticos serían los más adecuados para la clase de mañana, haciendo diagnósticos, pensando en determinada situación de algún alumno en particular. Es decir, además del horario de trabajo, era demasiado trabajo extra

llevado a la casa. Esta situación profesional mermaba continuamente la convivencia familiar en cuestión de tiempo: conforme fuimos creciendo mi hermana y yo, fui testigo de cómo se establecía una relación inversamente proporcional entre tiempo de convivencia familiar y actividades extras a la escuela *versus* ocupaciones profesionales. No digo que no hubo, puesto que estudié flauta, tae kwon do y sobre todo mi madre educadora nos ponía alguno de los miles de juegos didácticos que conocía a mi hermana y a mí por las tardes y cuando no, ella y yo teníamos bastante imaginación gracias a los libros que siempre abundaron en mi casa y los juegos teatrales de mi padre. Pero progresivamente fueron disminuyendo las actividades y los espacios para la familia conforme iban siendo cada vez mayores las exigencias para mis padres, los maestros, para desarrollarse y escalar en sus respectivos trabajos.

Crecí siendo testigo de todo eso, disfrutando las pláticas de sobremesa de mis padres sobre sus clases y experiencias con los alumnos y maestros, y a menudo emocionado porque sus clases me parecían divertidas, emocionantes, profundas y creativas.

Eso lo constaté pues fui alumno de mi mamá en segundo grado de preescolar en 1989, quien echaba mano en sus planeaciones de todos los ámbitos artísticos –a menudo las dramatizaciones– para cubrir cada uno de los campos didácticos con resultados favorables de aprendizaje en sus estudiantes. Algo a destacar es que en más de una ocasión sus autoridades, casi siempre la supervisora en turno, cuestionaran sus métodos. Una ocasión diseñó una planeación en la cual por medio de actividades pictóricas de artistas plásticos vanguardistas cubrió tanto específicamente como transversalmente cada uno de los campos formativos, y la supervisora en turno trató de censurar dicha planeación didáctica “porque sólo debe atenderse un campo formativo a la vez”. En mi opinión esta postura muestra

incomprensión sobre los alcances de la plástica para la enseñanza de diversos temas y ámbitos del conocimiento considerados en las líneas de la educación preescolar. Muestra desconocimiento de la pedagogía del arte en edades preescolares.

También fui alumno de mi padre en sexto año, en la escuela primaria rural Benito Juárez, en San José de Los Pocitos, Aguascalientes, en 1996. Él era el que organizaba todo el tiempo los eventos socioculturales, deportivos y artísticos: los estivales, competencias deportivas, mini olimpiadas, encuentros intramuros de fútbol. Las artes ocupaban un lugar privilegiado en sus métodos de enseñanza. Una canción para aprender algún tema de ciencias sociales o de naturales; una serie de pinturas para enseñar un tema de historia; la dramatización de una poesía que hablara de la naturaleza para aprender sobre las ranas o sobre los dinosaurios y la correcta escritura de las cosas. Estos enfoques mantenían despierto el interés de mis compañeros pues aprendíamos sin darnos cuenta, para nosotros era la clase divertida. Recuerdo que una vez fuimos a la comunidad de El Chacho, de excursión en bicicletas. El objetivo era buscar en esa zona tipos de fauna y flora que habíamos visto en la clase y determinar de qué familias eran cada una de ellas: vimos musgo, zacate, lirios, calabacitas salvajes; sapos, lagartijas, hormigas, tlacuaches. Tomamos notas de las cosas. La experiencia de ir a ver lo que el libro y el profesor exponían –como los “exploradores de la compañía bicicletera”, que era como nos había nominado el profesor–, le daban otro enfoque a los temas en cuestión porque éramos testigos vivenciales de las cosas. Al regresar hicimos pinturas sobre ecosistemas y dramatizaciones de las plantas y animales –algo fabuladas– siendo testigos de la compañía bicicletera que fue a visitarlos. Observación, investigación de campo, plástica, drama, y una especie de etnografía performativa que me permitiré llamar etnografía fabulística performativa: los

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

alumnos van a una comunidad a observar las interacciones de los miembros que son del reino de la fauna y la flora y posteriormente crean un guion fabulístico para aprender sobre sus reinos estableciendo la manera en que imaginan que los nativos observan a los niños etnógrafos de la compañía bicicletera. Esto por supuesto podría dar para una investigación mayor, pero no es el tema de esta tesis. Muchas de las vías que elijo en mis diseños metodológicos y didácticos en mi práctica docente en la LAE:A son por influencia de ambos.

De Sistemas a Letras. El cambio literario del guardagujas

A los 18 años les di un rotundo “no” a mis padres sobre su consejo de prepararme como profesor, centrado en esas mismas razones: demasiado tiempo extra no remunerado dedicado al trabajo y restado al tiempo familiar. Aun no me percataba de que una vocación profesional implicaba más que la remuneración y el tiempo.

Como paso lógico al terminar la preparatoria y buscar una carrera profesional, decidí cursar Sistemas Computacionales. Egresé del bachillerato en 2002, realicé el proceso para ingresar a dicha ingeniería y sospechosamente no quedé entre los seleccionados, así que ese año lo pasé trabajando. Digo sospechosamente porque, a pesar de haber tenido buenas calificaciones en mi historia escolar y buenos resultados en el examen de ingreso (EXANI 2) no quedé; irónicamente fui galardonado en ese año con el Premio Estatal de la Juventud “Mtro. Jesús Reyes Heróles” al mérito académico, el cual se otorga por mostrar una trayectoria académica de excelencia.

La oportunidad

En 2003 volví a hacer todo el proceso para ingresar a la UAA y entré a Sistemas Computacionales; tenía habilidad y me gustaba; desde la secundaria los lenguajes de programación me llamaron la atención y logré un segundo lugar en un concurso estatal. En la preparatoria hice equipo sobre todo con mi amigo Samuel Molina y a menudo hacíamos una buena mancuerna para desarrollar proyectos computacionales, así que ambos entramos a esa ingeniería. Conforme pasaron los semestres me entrevisté con profesores del departamento y con compañeros de últimos semestres para preguntarles sobre la realidad laboral y si estaban felices con sus carreras. Sí lo estaban, pero el principal motor era la retribución económica por largas horas de escritorio desmoralizantes. Les gratificaba lo económico pero no les apasionaba su labor. Eso hizo que me decantara hacia otros caminos por mi gusto por las artes, teatro, literatura, filosofía, historia; me salí en cuarto semestre.

En 2005, estaba entre letras, filosofía o historia y me decidí por letras. Allí llevé materias para dar clase, paulatinamente fui haciéndome consiente de mi gusto por la docencia como por casi ninguna otra cosa. Yo no quería ser profesor hasta que lo ensayé, lo experimenté y fui conectando las cosas que viví en mi familia a lo largo de los años poco a poco; quise ser profesor cuando me di cuenta de que podía ayudar al otro a aprender cosas, transmitir herramientas, al grado de que podía írseme el día, las horas, la vida en ello –ahora lo pienso– y sentirme feliz.

La segunda cosa decisiva para ingresar a las filas de la universidad como docente en el Departamento de Letras de la UAA, fue la oportunidad que me dio la Maestra Guadalupe Montoya Soto. Dos o tres meses después de haber egresado de mi licenciatura me encontraba trabajando como mozo auxiliar y aprendiz en un

tesis tesis tesis tesis tesis

taller de tapizado automotriz –también me gusta el mundo automotor– y fue que recibí la llamada de la maestra para referirme que la oportunidad estaba allí.

Realicé el proceso necesario, preparación de clases, y, seis meses después de haber egresado me estrené como profesor. Las primeras clases que impartí fueron Lectura y Redacción para el primer semestre de la Licenciatura en Economía; Comunicación Oral y Escrita para el primer semestre de la Ingeniería en Computación Inteligente; y Literatura Hispanoamericana del Siglo XIX para el quinto semestre de la Licenciatura en Letras Hispánicas. En el Semestre Enero – Junio de 2011 impartí Redacción Científica para la Licenciatura de Análisis Químico Biológicos. En mi paso por estas carreras en este primer año, tomé mis conocimientos en literatura y teatro como herramientas didácticas para la enseñanza de la lectura, redacción, comunicación oral y escrita y la literatura.

En el drama siempre es importante tomar en cuenta el conflicto inicial. Es el punto de partida de una obra teatral. Por ejemplo, el conflicto de *Hamlet*, de William Shakespeare es que muere el rey, y su hermano se casa con la cuñada viuda; a Hamlet se le aparece el espectro de su padre confesándole que su hermano, es decir el tío de Hamlet fue quien lo asesinó para quedarse con su madre y con el trono, a partir de esto Hamlet buscará venganza. El conflicto de *Médico a Palos*, de Molière, es que una mujer está cansada de los maltratos físicos de su esposo y decide aprovechar una oportunidad que se presenta para vengarse: a dos personas que preguntan por un famoso médico, les hace creer que su esposo es mejor incluso que ese médico, pero que es en extremo excéntrico, y que sólo reconocerá que es médico si lo muelen a palos.

Teniendo en cuenta lo anterior, en cada una de las materias eché mano del conflicto. Si veíamos cualquier tema de lectura y redacción, por ejemplo de cohesión, coherencia, adecuación y concordancia, establecía situaciones vivenciales

a desarrollarse a partir de un conflicto inicial. Por ejemplo, en Economía partía de situaciones iniciales que tuvieran que ver con las otras materias, como alguna cuestión de micro o macroeconomía. En el primer caso: un estudiante tiene un accidente automovilístico en su coche: choca por alcance con el coche de una señora (por ir distraído con su celular) y ambos coches resultan con daños solo de la carrocería. ¿Cuáles son las repercusiones microeconómicas para todos los involucrados? En el segundo caso: un tifón arrasa con las costas de Cozumel, restaurantes, casas, hoteles, antros, bares, centros turísticos. ¿Quiénes son y cuáles con las repercusiones macroeconómicas para todos los involucrados? En Computación Inteligente aproveché que estudié 3 semestres de Sistemas Computacionales, así que conocía ciertas situaciones desde la lógica de programación, algoritmos, bases numéricas y matemáticas (álgebra, demostraciones, cálculo), circuitería y electrónica básica. Aquí, bajo la misma lógica, las situaciones iniciales para escribir, por ejemplo un ensayo, eran a) Un banco requiere un punto de venta que realice además una base de datos de los clientes frecuentes a quienes se les dará un 5% de descuento en todas sus compras. ¿Qué lenguaje de programación es más adecuado entre C++ y Java para desarrollar esto teniendo en cuenta que además del punto de venta se requiere desarrollar una base de datos compatible con operaciones alfanuméricas?; b) Usted acaba de crear un nuevo prototipo de brazo mecánico específico para altas temperaturas en la industria automotriz. Escriba el instructivo para el usuario, en el cual considere los apartados desde especificaciones técnicas, ensamblaje, uso adecuado, restricciones de uso, entre otros que usted considere insoslayables. En Análisis Químico-Biológicos, por ejemplo cuando vimos el tema de los informes, establecía casos como a) Una mujer de 'x' edad se presenta al laboratorio y solicita unos análisis de sangre y orina para saber si se encuentra embarazada. Luego de 1 mes y 80 mujeres

que solicitan el mismo análisis y de que la máquina dé positivo a todo, incluso a exámenes de hombres, usted sospecha de que algo anda mal. ¿Qué escribiría a las clientas y a los clientes? ¿Qué escribiría a la compañía para describir la situación? ¿Qué escribiría a su jefa para informarle de la problemática y de las posibles soluciones ante una posible demanda de falsos positivos?

Para Letras Hispánicas, fui más allá y puse ejercicios para vivenciar cuestiones relacionadas con personajes centrales de las obras a revisar. Así cuando leímos *El Gaucho Martín Fierro* de José Hernández, llevé material relacionado con la indumentaria (vestuario) del gaucho argentino del siglo XIX y bajo la consigna “gauchos aguascalentenses contemporáneos”, los alumnos debían responder “si tu fueras Martín Fierro reencarnado en un aguascalentense en la actualidad, ¿qué razones de injusticia social identificarías y qué acciones emprenderías para ser un gaucho matrero (fuera de la ley) del siglo XXI pero con los valores y el espíritu del gaucho de la pampa del siglo XIX? Sin saberlo, en estos ejercicios estaba ya orientado hacia una metodología que años después concretaría gracias a la temalogía. Pero eso es material de otro cantar que narraré más adelante en esta misma tesis, y que tiene qué ver con las últimas etapas de mi papel como profesor de la Licenciatura en Arte Escénicas: Actuación, de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.

De observador *kibbitzer* a mi paso por Al Trote

De manera transversal a lo anterior hay que observar que lo siguiente fue fundamental para elegir dichos caminos: el teatro siempre me ha gustado. Recuerdo mi infancia entre camerinos, pasillos, telones, cabinas, escenarios de Aguascalientes, por el quehacer escénico de mi papá. Tendía menos de 3 años

cuando todo el tiempo me traía por el ICA, sus teatros y espacios diversos; íbamos a ver obras de distintos grupos, estaba en los ensayos de La Columna y, años después, de Al Trote; vi muchos procesos creativos; escuché diversas instrucciones. He visto infinidad de obras de distintos *teatros* aguascalentenses desde finales de 1980 hasta la actualidad; he visto teatro en distintas ciudades mexicanas; en 2009, en España, vi dos obras de importantes compañías, *Don Juan Tenorio*, en el Auditorio Padilla, de Almería; y *La Celestina*, en el Palacio de la Buhaira, en Sevilla; en Argentina, en 2015, vi *Ganesh versus the Third Reich*, de la compañía Back to Back Theatre, de Australia, dentro del X Festival Internacional de Teatro en Buenos Aires FIBA⁵⁰⁹. Esta obra de teatro fue protagonizada por un elenco de actores con capacidades diferentes. La influencia de vida, artística y creativa desde mi papel como espectador y testigo ha sido inmensa.

En la secundaria, a partir de un chiste, escribí una obrita de teatro sobre unos locos atrapados en un manicomio a reventar y junto con mi equipo, la representamos como trabajo final para la materia de español de segundo grado. Le gustó tanto a la maestra que nos pidió presentarla frente a toda la escuela; para la materia de inglés de tercer grado, también escribí un breve guion sobre unos *gangsters*. No me gustaban los comparativos que hacían de mí con mi padre. Desde niño, a menudo me hacían un par de cuestionamientos: “*Clarito*⁵¹⁰, ¿vas a ser actor como tu papá?, ¿vas a ser maestro como tu papa?”. Eso aunado a mi personalidad introvertida, mis inseguridades adolescentes –por ser gordito, asmático y *nerd*, como yo mismo me asumía– me alejaron del teatro, tan natural para mi padre, y

⁵⁰⁹ En el sitio <http://www.asalallena.com.ar/teatro/x-fiba-ganesh-versus-the-third-reich/>, se puede leer una sinopsis de la obra. Consultado el 5 de marzo de 2019.

⁵¹⁰ Mi padre es el maestro José Claro Padilla Beltrán. Durante mi infancia, juventud muchos miembros de la comunidad teatral aguascalentense me llamaban por este mote de cariño.

del cual fui mucho tiempo un testigo, un *kibbitzer del teatro*⁵¹¹. Mi hermana fue quien, desde los 9 años, empezó el camino del aprendizaje del teatro y la actuación.



En 2006 me integré al grupo Al trote, sobre todo en producción, iluminación, sonorización, aunque llegué a actuar alguna vez⁵¹². Las fotografías⁵¹³ de arriba, corresponden a *La pastorela de la gruta*, Dir. Daniel Abundis, en la ex Escuela de Cristo, presentada en 2007, año en que cursaba el quinto semestre de

⁵¹¹ Desde la infancia y gran parte de mi vida he sido un testigo del teatro, un observador del comportamiento del teatro aguascalentense, de sus rupturas, contradicciones y continuidades, de las partidas de los distintos contendientes del ajedrez teatral en el Estado, de los movimientos de los peones, alfiles, caballos, torres y autoridades. Con el tiempo me he dado cuenta de que he sido, parafraseando a Eric Hobsbawm en su *Historia del siglo XX*, p. 8, una especie de ‘observador participante’, un viajero atento, un *kibbitzer* del teatro aguascalentense.

⁵¹² Mi participación con Formación Actoral al Trote ha sido: en la Feria Nacional de San Marcos 2006, en escenografía, con *El pirata de la pata de palo*, de Triunfo Arciniegas, en el teatro Antonio Leal y Romero, las comunidades de Pinos, Villa García, El Nigromante, La Victoria, Zacatecas; además se presentó en el INEGI. En 2007, también en la Feria, iluminación y sonido para *El Caracol encuerado* y para *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca. Este último inauguró el Foro Cultural Al Trote y tuvo una gira por todos los municipios de la ciudad de Aguascalientes. Llegó a las cien representaciones, por lo que se develó una placa, teniendo como madrina a la primera actriz Lucía Guilmáin. También presentamos *La pastorela de la gruta*, Dir. Daniel Abundis, en la ex escuela de Cristo del Centro de la ciudad. Compartí créditos con José Claro Padilla, Martín Layune, Lourdes Delgadillo, Anayeli Campos, Marisol Paredes, entre otros; participé como comparsa y como Melchor. En 2008, dentro del programa de la Feria, participé en iluminación y sonido para *Loco por ellas*, adaptación por Claro Padilla, de *Sueños de un seductor*, de Woody Allen; este montaje llegó a las cien representaciones. En 2009, producción para *Cada quién su vida*, de Luis G. Basurto. En 2010, develé la placa por 50 representaciones para *Los Monólogos de Urtusástegui*, de Tomás Urtusástegui, que además se presentó en el Festival de Los Amantes del Teatro de la ITI Unesco en la ciudad de México. Ese mismo año participé como extra en el filme *Ángel Caído* (2010). Dir. Arturo Anaya.

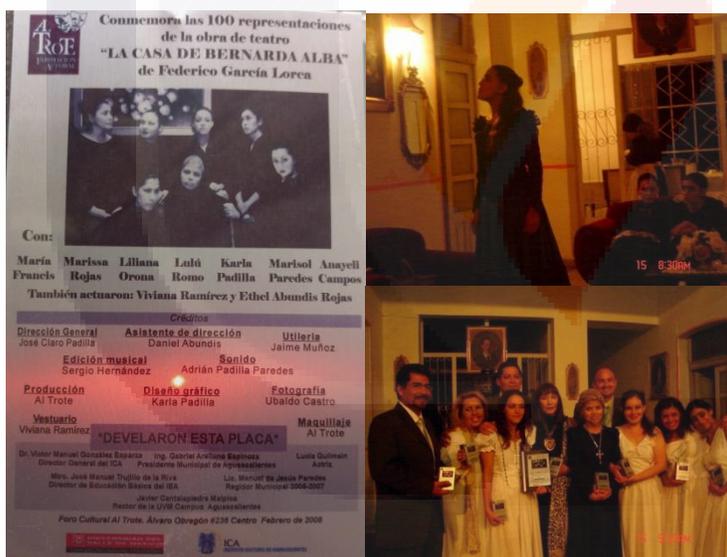
⁵¹³ Archivo particular Carlos Adrián Padilla Paredes.

Letras Hispánicas en la UAA. En la de la izquierda y la del centro, aparezco como comparsa; en la de la derecha, mi hermana, Marisol Paredes, como el arcángel Gabriel, derrotando al Demonio, interpretado por mi padre José Claro Padilla.



Las fotografías de la izquierda⁵¹⁴ son de *El caracol encuerado*, Dir. José Claro Padilla, del mismo año, en el Foro Cultural Al Trote.

Vemos al elenco, en la extrema izquierda; y en la otra fotografía, yo, lanzando las llamadas previas y a punto de operar el sonido para esa obra.



A la izquierda⁵¹⁵ encontramos tres imágenes. La de la extrema, es una reproducción de la placa que se develó en febrero de 2008, en el Foro Cultural Al Trote, por las cien representaciones de la obra *La casa de Bernarda Alba*, Dir. José Claro Padilla.

En ella participé en sonido. La fotografía de arriba es una escena de la obra, donde vemos a Marisol Paredes, en primer plano, interpretando al personaje de Adela; sentadas, Karla Padilla, como Amelia y Anayeli Campos, como Martirio; al fondo,

⁵¹⁴ Archivo particular Carlos Adrián Padilla Paredes.

⁵¹⁵ Archivo particular Carlos Adrián Padilla Paredes.

Marissa Rojas, como La Poncia. En la tercera fotografía del conjunto, vemos al elenco al finalizar la obra junto con otras personalidades. De izquierda a derecha, encontramos a José Manuel Trujillo de la Riva, Director de Educación Básica del Instituto de Educación de Aguascalientes; Liliana Orona, como María Josefa; Marisol Paredes, Lucía Guilmáin, Marissa Rojas y Karla Padilla; además a Lulú Romo, como Angustias, y Anayeli Campos. Atrás, al centro, Claro Padilla, y a la Derecha, Manuel de Jesús Paredes González, regidor del municipio de Aguascalientes 2005–2007. Además de Guilmáin, develaron la placa Gabriel Arellano Esparza, Presidente Municipal de Aguascalientes; Víctor Manuel González Esparza, director del ICA, los ya mencionados Manuel de Jesús Paredes González, José Manuel Trujillo de la Riva y Javier Cantalapiedra Malpica, quien era rector de la Universidad del Valle de México UVM Aguascalientes.



A la izquierda vemos una imagen⁵¹⁶ que corresponde a la nota del 9 de agosto de 2012 del diario *La Jornada Aguascalientes* a propósito de la develación de placa por las 50 representaciones de *Los Monólogos de Urtusástegui*. Fue la última participación que tuve dentro de la

agrupación, pues ingresé a la Maestría en Arte de la UAA en ese mismo agosto, programa del cual me titulé en 2015. En ese mismo año, ingresé al Doctorado en Estudios Socioculturales, posgrado donde elaboré la presente tesis. La elección del camino de la investigación teatral implicó irónicamente pausar mi participación con *Al Trote* por alrededor de 7 años.

⁵¹⁶ Archivo particular Carlos Adrián Padilla Paredes.

La Licenciatura en Artes Escénicas: Actuación. El profe de teatro

Mi primer contacto con la Licenciatura en Artes Escénicas: Actuación fue en el semestre agosto – diciembre de 2011. Las Licenciaturas en Artes Escénicas: Actuación; la de Cinematografía y la de Música, dependían directamente de la jefatura de la Licenciatura en Letras Hispánicas, que en ese entonces era dirigido por Ana Luisa Topete Ceballos. María Marcucci, la coordinadora de Artes Escénicas –pues aun no existía el departamento; por cierto, la figura de coordinador no existe en el organigrama de la universidad⁵¹⁷–, solicitó a Topete Ceballos un profesor para las materias teóricas de la carrera, ya que era una de las diversas carencias. Dado mi perfil, fui invitado a incorporarme como docente de dicha licenciatura. La propia María Marcucci se puso en contacto conmigo para invitarme a ser profesor de esa licenciatura; también invitó a mi padre, el cual había cursado junto con ella la Nivelación para el grado de Licenciatura en Artes Escénicas para la expresión teatral, pero mi padre no podía aceptarla por su carga de trabajo y objetivos profesionales: su labor docente y artística en la Escuela Normal Rural “Justo Sierra Méndez” ubicada en José María Morelos y Pavón (Cañada Honda), Aguascalientes, y el Foro Cultural *Al trote*. La jefa de departamento no dejó de hacer hincapié en que recordaba que en las diversas materias, cuando fui estudiante, siempre era el alumno que hacía énfasis en los huecos de conocimiento al respecto del teatro en cada una de las asignaturas. El primer día de clases de cada asignatura de literatura de la carrera, cuando nos proporcionaban el programa de la materia en turno, y el profesor al final nos

⁵¹⁷ Es relevante mencionar esto, pues las diversas funciones asignadas y desempeñadas por la maestra coordinadora fueron prácticamente las de una jefatura de departamento, con una extensa exigencia en gestiones y horas extras a la carga horaria por asignatura de su contratación, pero sin la formalización académica ni laboral, ni la remuneración económica respectiva. Diversos aspectos que aún hoy funcionan en LAE:A son gracias a las gestiones realizadas en ese periodo.

preguntaba si teníamos dudas o comentarios, yo siempre preguntaba “¿y por qué no hay teatro en el programa?” Los maestros me recordaban por eso y por ser quien en muchas ocasiones terminaba por ser designado por los profesores a quienes les hacía dichas preguntas para abordar los temas referentes al teatro de cada uno de los periodos revisados por cada una de las asignaturas relacionadas con la literatura. Así, cada semestre, cuando repartían exposiciones o si no las había, a mí me daban un espacio para abordar dramaturgos y dramas respectivos ya bien del medioevo, del renacimiento, el Siglo de Oro español, hispanoamericano del siglo XIX o XX, literatura española o mexicana contemporánea, por mencionar algunas materias. Mientras que con algunos profesores sabía que lo hacían como una estrategia para abonar al tema y resolver mis inquietudes, en cambio, a veces sentía que, de parte de otros, era una especie de castigo. Casi todos los profesores se declaraban incompetentes al respecto del teatro y por ello no lo contemplaban en los programas; los únicos que incluían teatro eran Felipe San José, Claudia García Parada y Jorge Ávila Storer (con quien mantuve fuertes diferencias de perspectiva académica en torno al arte dramático), los demás se enfocaban sólo en los géneros de lírica y épica y, cuando ya entraba en el terreno temporal de las materias, ensayística. A todos les agradezco porque gracias a la investigación aprendí más sobre los temas que ya me apasionaban desde casa, además una de las grandes estrategias para aprender es enseñar a otros.

Así, en ese semestre de 2011 impartí en Artes Escénicas, a primer semestre, la materia de Estructura de los Géneros Literarios; a tercer semestre las materias de Teatro III. Neoclasicismo y Romanticismo y la de Teoría Dramática I. No existían programas de materia de dichas asignaturas. La Licenciatura en Artes Escénicas se creó en 2010, por lo que sólo había dos grupos en ese momento, primer y tercer

semestre. Era la primera vez que se impartía un tercer semestre de dicha carrera, por lo que fue comprensible que no existieran programas de materia. Lo que no fue tan comprensible fue que al solicitar el programa de la materia que impartiría a primer semestre, la respuesta fuera que tampoco existía, que quien la impartió en la primera ocasión jamás entregó programa. Quiero pensar que el encargado de impartirla fue improvisando sobre la marcha o, simplemente, no se generó el programa aunque sí tuviera uno propio para trabajar. Las razones están fincadas en los orígenes de la carrera misma, de la que ahora hablaré.

Creación del Centro de las Artes y la Cultura y de la Licenciatura en Artes Escénicas: Actuación.

Históricamente la enseñanza y la práctica de los ámbitos artísticos en Aguascalientes –y puedo decir que en la república– han estado relegadas a un orden de segundo término. Los talleres libres han sido la vía más acuciada. Que una universidad autónoma del interior de la República Mexicana se interese por constituir un centro académico desde donde se impartan licenciaturas y posgrados en torno al arte y la cultura no es algo habitual.

Recapitulemos brevemente para poner algo de perspectiva: el Centro Cultural “Los Arquitos” del Instituto Cultural de Aguascalientes ofreció el programa de Técnico Superior en Actuación de 1994 a 2007; el Técnico Superior Universitario de 2005 a 2018. La Universidad La Concordia abrió la Licenciatura en Artes Escénicas y Audiovisuales en 2004 y, en 2018, egresó la última de sus generaciones y cerraron el programa. La Universidad de las Artes inició la Licenciatura en Teatro en 2009 y se imparte hasta la actualidad.

La Universidad Autónoma de Aguascalientes constituyó el Centro de las Artes y la Cultura en enero de 2010, luego de diversas sesiones de comisión ejecutiva en las que se discutieron las posibilidades y su pertinencia. Este Centro arrancó con la incorporación de las licenciaturas en Letras Hispánicas (que pertenecía al Centro de Ciencias Sociales y Humanidades), Ciencias del Arte y Gestión Cultural que se encontraba en el Centro del Diseño y Construcción; la Licenciatura en Música se había ya creado en 2009 y, posteriormente las Licenciatura en Artes Escénicas: Actuación, en 2010 y Artes Cinematográficas y Audiovisuales en 2013.

En el orden del día del acta de sesión ordinaria del H. Consejo Universitario del veintiséis de marzo del 2010, se lee en el punto VI. Análisis, Discusión y Aprobación en su caso de la iniciativa de Reformas al Estatuto de la Ley Orgánica para la Creación de un nuevo Centro Académico y de una nueva Dirección General así como de algunas otras cuestiones; en el punto X. Distribución del Diseño del Plan de Estudios de la Carrera de Licenciado en Artes Escénicas: Actuación⁵¹⁸. La creación del Centro de las Artes y la Cultura fue aprobada en esta sesión por los acuerdos de la Comisión Ejecutiva como consta: “Aprobación de la Creación de la Dirección General de Servicios Educativos y del nuevo Centro Académico”, al igual que la “Aprobación del Diseño del Plan de Estudios de la Carrera de Lic. Artes Escénicas: Actuación”⁵¹⁹

En Comisión Ejecutiva discutieron varias personas⁵²⁰. De dicha discusión presento una paráfrasis sintética:

⁵¹⁸ Acta de sesión ordinaria del H. Consejo Universitario del veintiséis de marzo del 2010, de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, p. 2. Consultado en el Archivo Histórico de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, diciembre 2017.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 3.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. p. 8–10.

El alumno Racso Edgardo Ortiz González sostuvo que desde un punto de vista científico la parte cultural tiene mucho qué ver con las ciencias sociales y le preocupa que en el futuro se creen confusiones sobre la correspondencia de temáticas y planes de estudio al Centro de Ciencias Sociales y Humanidades o al Nuevo Centro de las Artes y la Cultura y que entonces deben quedar más claras las funciones del centro. El Director General de Planeación y Desarrollo refirió que no se debe juzgar sólo por el nombre; la Doctora Victoria Eugenia Gutiérrez Marfileño expresó que varios maestros de su centro observaron generalmente que en la creación de este centro hacía falta la presentación de un diagnóstico bien estructurado y fundamentado con claridad en el Plan de Desarrollo, señalando cuáles eran las incapacidades y limitaciones de la Dirección General de Difusión en cuanto a esa función y se cuestiona por otro lado si se está diversificando la oferta educativa o se pretende competir con otras instituciones; a la par manifiestan que no queda muy claro el papel del Centro Cultural Universitario. Al respecto intervino la Directora General de Difusión para aclarar que su dirección no es un área académica sino administrativa que da a conocer el quehacer de los centros académicos en términos de difusión cultural, pero no se tienen las atribuciones para coordinar una carrera.

El Director General de Planeación y Desarrollo aclaró que el nuevo Centro de las Artes se trata de una articulación entre las actividades de conocimiento y docencia que se realizan a través de programas académicos organizados y bien estructurados con profesores capacitados y con la aptitud académica y profesional para impartir esas áreas; la Doctora Victoria Eugenia Gutiérrez

sugirió que se deslindara con claridad cuál es el status del Centro Cultural Universitario con el del Centro de las Artes y la Cultura; la Secretaria General expresó que se podía redactar nuevamente el penúltimo párrafo de la exposición de motivos donde se mencionase que el que va a coadyuvar en la formación integral de los estudiantes en la Universidad es el Centro Cultural Universitario para no crear confusiones; a propósito el Decano del Centro de Ciencias Sociales y Humanidades, el Doctor Enrique Reyes Vela, el Maestro Mario Andrade Cervantes, el Maestro Joaquín Sosa Ramírez y el Decano del Centro de ciencias Biomédicas discurrieron sobre el punto y el Director General de Investigación y Posgrado manifestó una moción para que se voten esas reformas con la propuestas correspondiente. La Directora General de Difusión refirió que la Universidad en los últimos años ha trabajado fuertemente no solamente en el ámbito del arte sino también en el ámbito de la cultura, lo cual es muy notorio, y que si existen otras instituciones o dependencias que se encarguen de esto no quiere decir que la Universidad no deba tomar también el liderazgo en cuestiones culturales. Finalmente la Secretaria del Consejo manifestó que en virtud de que este asunto fue suficientemente analizado y discutido somete para su aprobación de los consejeros presentes la Reforma al Artículo 13 donde nace el Nuevo Centro Académico de las Artes y la Cultura; lo votaron por mayoría con un voto en contra, para quedar como sigue:

TÍTULO SEGUNDO

DE LA ESTRUCTURA DE LA UNIVERSIDAD

CAPÍTULO I

DE LA ESTRUCTURA Y ORGANIZACIÓN

Artículo 13. Dependiendo jerárquicamente de la Rectoría, en la Universidad funcionarán las siguientes unidades académicas de primer nivel, que se denominarán centros:

Centro de Ciencias Agropecuarias.

Centro de Ciencias Sociales y Humanidades.

Centro de Ciencias Básicas.

Centro de Ciencias de la Salud.

Centro de Ciencias Económicas y Administrativas.

Centro de Ciencias del Diseño y de la Construcción.

Centro de las Artes y la Cultura.

Centro de Educación Media.

Espero no atentar contra la autonomía de la universidad, y si así fuera, es mi responsabilidad como profesor y estudiante de mi alma mater expresar lo siguiente pues es justamente mi perspectiva en el sentido desde el cual entiendo la idea de la universidad: pienso que en su proceso es sumamente cuestionable que al momento de discutir la apertura de un centro dedicado a la enseñanza de los ámbitos artísticos y culturales, no se cuente con algún experto en el ámbito, como asesor neutral interno y/o externo. Es decir, si bien la comisión ejecutiva está conformada por los decanos y demás personas que conforman la junta de Gobierno, que son personal altamente competente y con compromiso y convicción de la identidad universitaria y con conocimiento de las necesidades educativas de Aguascalientes a nivel superior, ¿cómo es que la decisión y análisis sobre la apertura o la pertinencia de un centro académico sobre las artes y la cultura y las licenciaturas y su oferta académica, es discutida por personas que no saben de arte a nivel profesional, a nivel superior, en cuanto a la didáctica, la pedagogía y el

status quo de la enseñanza de las artes en la vida universitaria mexicana, latinoamericana e internacional?

Pongo en perspectiva a modo de paráfrasis lo siguiente: alguna vez nos compartió el Dr. Mario Hernández en la Maestría en Arte⁵²¹, sobre la postura de Marcel Duchamp acerca de la gente que opina del arte sin ser especialista. “¿Por qué las personas no opinan sobre las matemáticas o sobre la física en su vida cotidiana pero sí sobre el arte?” Yo lo pongo así: por qué no es común que, por ejemplo, dos amigos se reúnan en un café para discutir cuál es la mejor forma para resolver un sistema de ecuaciones, si la fórmula general $x = \frac{-b \pm \sqrt{b^2 - 4ac}}{2a}$ u otro método; o sobre la forma más elegante o pertinente para resolver un sistema de

rotacionales armónicas, rotacionales y gradianes, si $\nabla \times \mathbf{A} = \begin{vmatrix} \mathbf{u}_x & \mathbf{u}_y & \mathbf{u}_z \\ \frac{\partial}{\partial x} & \frac{\partial}{\partial y} & \frac{\partial}{\partial z} \\ x & y & z \end{vmatrix} = 0\mathbf{u}_x + 0\mathbf{u}_y + 0\mathbf{u}_z = 0$ o $\nabla \times \mathbf{B} = \frac{1}{r^2 \sin^2 \theta} \begin{vmatrix} \mathbf{u}_r & r\mathbf{u}_\theta & r \sin \theta \mathbf{u}_\varphi \\ \frac{\partial}{\partial r} & \frac{\partial}{\partial \theta} & \frac{\partial}{\partial \varphi} \\ 0 & 0 & r^2 \sin^2 \theta \end{vmatrix} = 2 \cos \theta \mathbf{u}_r - 2 \sin \theta \mathbf{u}_\theta$, pero sí lo es que se reúnan para discutir si una obra artística está bien o mal?

No sucede esto porque no es habitual que la gente sea especialista en matemáticas y que aborden temáticas al respecto en su vida social cotidiana. ¿Por qué entonces si la gente no es especialista en el arte y/o la cultura, opina indiscriminadamente como si lo fueran en torno a las manifestaciones de dichas esferas? No confundamos el trabajo del espectador⁵²² con el del profesional, ejecutante, artista, crítico, investigador. Los espectadores tienen derecho, desde ese

⁵²¹ Maestría en Arte, Departamento de Arte y Gestión Cultural, Centro de las Artes y la Cultura, Universidad Autónoma de Aguascalientes. La cursé del 2012 al 2014, titulado en 2015.

⁵²² Tengamos en cuenta las categorías de espectadores: espectador no informado y espectador informado. Cfr. Ingarden, Roman, *The Literary work of art*. Northwestern University Press, Illinois, EEUU, 1974.

lugar, a opinar sobre los productos estéticos y artísticos porque para ellos son hechos. Pero cuando se trata de los terrenos del arte desde la práctica del profesional, esos son otros terrenos: así como el matemático no sabe del arte a nivel profesional, el artista no sabe de matemáticas a nivel profesional. Resultaría irresponsable por decir lo menos que uno se metiera en el ámbito del otro pretendiendo tener la razón fundamentada desde el conocimiento que tiene precisamente un profesional.

En cuanto a este caso en particular: la generación y el episteme, desde la pedagogía, la didáctica, la pertinencia, los enfoques educativos, ¿por qué entonces se reúnen sí autoridades –pero de cada uno de sus ámbitos– a deliberar sobre la pertinencia y las funciones de un Centro de las Artes y la Cultura desde el punto de vista académico, sin dominar las áreas? Probablemente sin la gestión de García Navarro, el Centro y la Licenciatura en Artes Escénicas: Actuación, no se hubieran creado. Por otro lado, no podemos soslayar que la apertura del Centro de las Artes y la Cultura está dentro de la discusión en torno a los intereses políticos del gestor del Centro, Jorge H. García Navarro, quien posiblemente aprovechó la cercanía que tenía con el rector M. en C. Rafael Urzúa Macías (2005-2010) para promover la creación y ser Encargado y luego el Decano fundador. En el decreto de creación del Centro, en el quinto artículo transitorio⁵²³, se lee que el primer Decano sería designado por la Junta de Gobierno al término de la administración rectoral en turno en diciembre de 2010. Por lo pronto designaron a un Encargado del Despacho de los asuntos del Decanato: el primer Encargado y primer Decano fue el Maestro Jorge Heliodoro García Navarro, lo cual es entendible desde dos trincheras: la que ya mencionamos sobre los lazos establecidos con el rector y otra

⁵²³ *Ibid.*, p. 26.

que nos hace preguntarnos qué otra figura de la Universidad en ese momento era la idónea para hacerse cargo de ese nuevo Centro.

La apertura de este centro en su momento conllevó posicionamientos encontrados, como por ejemplo, que duplicaba algunas funciones con el ya existente Centro de Ciencias Sociales y Humanidades. Se decía que, de abrir carreras nuevas, podían considerarse desde dicho centro, al cual pertenecía, por ejemplo, Letras Hispánicas, carrera que tuvo que trasladarse al Centro de las Artes y la Cultura porque los estatutos requerían una carrera que ya tuviera trayectoria y que respaldara la apertura de dos licenciaturas nuevas: Lic. en Música y Lic. en Artes Escénicas: Actuación.

Jorge Heliodoro García Navarro. Artífice de la creación del Centro de las Artes y la Cultura y de la Licenciatura en Artes Escénicas: Actuación



Entrevisté a Jorge García Navarro (fotografía⁵²⁴ a la izquierda), primer decano del Centro de las Artes y la Cultura en el café “Punta del Cielo” en la calle Madero, del centro de la ciudad, el 13 de marzo de 2017. La entrevista giró en torno a diversos aspectos de su vida, preparación académica, trayectoria profesional en la

Universidad Autónoma de Aguascalientes y, especialmente, los orígenes del Centro de las Artes y la Cultura y de la LAE:A, pues él tiene un papel capital: fue el principal artífice de la creación de la carrera y del centro referido.

Nació el 23 de noviembre de 1956 en la Ciudad de Aguascalientes. En su familia había jueces, abogados; trabajaron con el gobernador, se vinieron de

⁵²⁴ Archivo particular Jorge García Navarro.

Monterrey a Aguascalientes y aquí nacieron 6 de los nueve hermanos que tuvo. Desde muy joven le interesó el cine por influencia de su hermano arquitecto; cuando egresó de la preparatoria en Aguascalientes no existían universidades y menos una carrera relacionada, por lo que estudió la licenciatura en ciencias de la comunicación en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, ITESM, generación 1975 – 1979, porque era la única carrera profesionalizada en cuestiones audiovisuales, de alguna manera cercana al cine.

Él quedó cautivado por el filme *2001: A Space Odyssey* (1968), Dir. Stanley Kubrick, que le tocó ver en su estreno en Aguascalientes: en ese momento le pareció incomprensible con una gran cantidad de interrogantes.

De 1981 a 1983 estudió la maestría en ciencias con especialidad en semiótica en la Universidad de Montreal, en Canadá; su asesor fue Pierre Boudon, y tuvo entre otros profesores a Tzvetan Todorov y Umberto Eco. Fue productor y asistente de dirección en el Instituto Mexicano de Cinematografía IMCINE y Aries Films durante 1992 a 1995, así como miembro de la Sociedad Mexicana de Fotógrafos Profesionales SMFPAC. Durante 1992-1993 dirigió, produjo y postprodujo la serie “Tlaxcala, Cultura Viva”; en 1992 fue asistente de dirección y productor delegado de IMCINE en el filme *Miroslava*, bajo la dirección de Alejandro Pelayo. Entre 1992 y 1994 fue coordinador de postproducción de IMCINE de la serie televisiva “Memoria del Cine Mexicano”, de la cual realizó 300 programas donde entrevistó entre otros a María Félix y María Elena Márquez; de 1994 – 1996, fue director de fotografía, asistente de dirección y postproducción de la serie televisiva “Los que hacen nuestro cine”, bajo la dirección de Alejandro Pelayo y la producción de canal 22 de la Ciudad de México.

En la Universidad Autónoma de Aguascalientes coordinó la comisión para la creación del plan de estudios de las Licenciaturas en Comunicación: Medios

Masivos y Organizacional, en 1983; de ese mismo año al 2001 fue profesor investigador parcial 40 horas del Departamento de Comunicación del Centro de Artes y Humanidades, desempeñándose en semiótica e iconografía, taller de cine, periodismo, televisión, entre otros. Fue jefe del Departamento de Comunicación de 1985 a 1991. En 1987 fundó y coordinó Cinema Universidad. De 2002 a 2008 fue Director General de Difusión, y en su periodo se crearon la galería, librería y farándula universitaria, la transición de Radio UAA de la Amplitud Modulada a la Frecuencia Modulada, así como el Museo Nacional de la Muerte. De 2008 a 2010 fue Director del Centro Cultural Universitario y de 2007 a 2013 Director fundador del Museo Nacional de la Muerte. De 2010 a 2016 fue profesor investigador titular 'C' numerario parcial 40 horas de la Licenciatura en Artes cinematográficas y audiovisuales del Centro de las Artes y la Cultura; y en los años 2008, 2009 y 2012 fue Coordinador de las comisiones creadoras de las licenciaturas en Comunicación Organizacional, Comunicación en Medios Masivos, Música, Artes Escénicas: Actuación, Artes cinematográficas y Audiovisuales e integrante de las comisiones de la Maestría en Arte y del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura.

La aprobación del programa de Licenciatura en Artes Escénicas. Actuación

El programa de la Licenciatura en Artes Escénicas: Actuación fue aprobado en su versión definitiva por el H. Consejo Universitario de la Universidad Autónoma de Aguascalientes en la sesión celebrada el 15 de abril de 2010⁵²⁵. El programa se abrió dentro del Centro de Ciencias Sociales y Humanidades, cuando el decano era el

⁵²⁵ De acuerdo al *Memorandum* del 5 de mayo de 2010, dirigido a la Secretaria General Lic. Ernestina León Rodríguez por parte de la M. C. Nara Autora Guerrero García, Directora General de Docencia de Pregrado, p. 989. Consultado en el Archivo Histórico de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, diciembre 2017.

Dr. Daniel Gutiérrez Castorena. Se puede leer que de Acuerdo con el Estatuto de la Universidad, conocido y revisado por la Comisión Ejecutiva Universitaria y por el Consejo de Representantes del Centro de Ciencias sociales y Humanidades, se presentó el Programa Educativo referido para su análisis, discusión y aprobación. El comité se integró el 19 de octubre de 2009 y fue conformado por la M. C. Nara Aurora Guerrero García, Dr. Daniel Gutiérrez Castorena, M en C. Jorge H. García Navarro, Mtra. Guadalupe Montoya Soto (Jefa del Departamento de Letras), Dra. Consuelo Meza Márquez (Secretaria de docencia de Pregrado), Dana Stela Aguilar Murrieta, Issel Xomara Morán Barroso, María del Rosario Rodríguez Marcucci, Mariana Torres Ruiz, Jorge Ávila Storer, José de Jesús de Anda Muñoz, José Concepción Macías Candelas, Jorge Urzúa Macías, Carlos Manuel Vázquez Lomelí, Efraín Franco Frías, Antonio Peñúñuri Armenta y Martha Angélica Rangel Jiménez⁵²⁶.

De los anteriores, los relacionados con el teatro son Issel Morán, María Marcucci, Mariana Torres, José Concepción Macías y Antonio Peñúñuri. De ellos, sólo Mariana Torres y José Concepción tenían en ese momento un panorama sobre el teatro aguascalentense, los demás sobre el teatro en la Ciudad de México. Devienen dos preguntas en cuanto al comité: 1) ¿Por qué no incorporaron otros elementos más conocedores del teatro aguascalentense? 2) ¿Por qué no incorporaron elementos del ámbito del teatro relacionado no con la actuación, sino con la investigación, la academia, la pedagogía? Pienso que para razonar y determinar la pertinencia de la apertura de una carrera relacionada con el teatro y la actuación, es necesario la participación de personas con los perfiles que he

⁵²⁶ De acuerdo con el Oficio No. DDC-68/2010, de M C, Nara Autora Guerrero García, Directora General de Docencia de Pregrado dirigido al H. Consejo Universitario de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, p. 990. Consultado en el Archivo Histórico de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, diciembre 2017.

referido en ambas preguntas. No es lo mismo actuar que tener perspectiva pedagógica para la conformación de una carrera. En el teatro hay diversos campos: práctica (actuación, dirección, escenotecnia, luminotecnia, sonido, etc.), teoría, investigación, pedagogía, crítica, por lo que no podemos asumir que un actor que domina el campo de la práctica domine los demás campos. De nuevo no podemos dejar de lado los intereses políticos, ya que con la apertura del Centro, casi por automático se tenían que abrir las carreras correspondientes, por lo que es entendible que a partir de las personas relacionadas con el teatro que se reconocían entre los allegados a las autoridades, fue que se instauró el comité correspondiente.

El dictamen⁵²⁷ de la Dirección General de Planeación y Desarrollo en cuanto a las necesidades de equipamiento y planta física de la carrera, dirigido a la H. Comisión Ejecutiva Universitaria, refiere que “cuenta con aulas y espacios adecuados en la finca ubicada en la calle Juan de Montoro No. 227. Por las demás instalaciones, equipamiento y bibliografía, la Universidad cuenta con lo necesario para autorizar la apertura de la Carrera”⁵²⁸.

El plan de estudios

Existe un informe académico titulado “Diseño del plan de estudios de la carrera en artes escénicas: actuación para la Universidad Autónoma de Aguascalientes”. Fue elaborado por Issel Xomara Morán Barroso, y lo presentó para obtener el título de Licenciada en Literatura Dramática y Teatro, por la Universidad Nacional Autónoma de México bajo la asesoría del Licenciado Fidel Monroy Bautista, en 2013.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 995.

⁵²⁸ *Idem.*

El informe tuvo como objetivo mostrar el procedimiento que el comité de Diseño llevó a cabo para la creación del Plan de Estudios de la carrera en cuestión. Los principales motivos que tuvo la UAA para crear dicha carrera fueron, por un lado, la percepción de la demanda de jóvenes por estudiar una licenciatura del tipo; y por otro lado, la intención de profesionalizar las artes escénicas dentro de la ciudad. El proceso para la creación del plan de estudios contempló varios puntos como la consulta de diversos planes de estudio de otras universidades, de los cuales realizaron comparativos que permitieran elaborar una variante centrada en las tendencias de la formación profesional tomando en cuenta el contexto nacional⁵²⁹.

Luego de revisar el informe y la información que provee, decidí acudir directamente al plan de estudios. Pensé puntual destacar lo que a continuación leeremos:

El plan de estudios presenta una introducción y 17 puntos: 1) fundamentación (necesidad social, mercado laboral, demanda estudiantil, planes y programas de desarrollo nacionales, estatales y municipales, misión y modelo educativo institucional, plan de desarrollo institucional 2007–2015, análisis de planes de estudios similares, tendencia en la formación profesional); 2) factibilidad (académica y económica); 3) objetivo general de la carrera; 4) perfil del egresado (conocimientos, habilidades, actitudes, y campo de acción del egresado); 5) perfil deseable del aspirante; 6) requisitos de admisión; 7) organización y estructura curricular (descripción de las áreas curriculares, mapa curricular, estructura curricular, requisitos de egreso); 8) clasificación de materias en cuanto al lugar donde se impartirán; 9) materias optativas profesionalizantes; 10) estrategias de

⁵²⁹ Morán Barroso, Issel Xomara, "Diseño del plan de estudios de la carrera en artes escénicas para la Universidad Autónoma de Aguascalientes", informe académico para optar por el grado de licenciada en literatura dramática y teatro. Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, p. 3.

aprendizaje; 11) programas institucionales; 12) relación del perfil de egreso y materias del plan de estudios; 13) descripción general de cada materia; 14) requisitos de titulación; 15) tipo de aprobación que se solicita al H. Consejo Universitario respecto al ingreso a la carrera; 16) aspectos importantes a considerar; y 17) bibliografía consultada.

En la Fundamentación se reconoce que a pesar del poco presupuesto otorgado para la enseñanza de las artes escénicas a nivel profesional en México⁵³⁰ se ha incrementado el gusto e interés de los jóvenes por acceder a un estudio en este campo, por lo que es pertinente que una licenciatura responda a la demanda manifestada por los estudiantes de la Educación Media.

Es un hecho que en Aguascalientes como en muchos otros estados del país, los jóvenes han tenido que conformarse con estudios informales mediante talleres, cursos, por lo que la UAA vio en ese resquicio una oportunidad para abrir esta carrera. Dice en el apartado de necesidad social del programa que:

Las artes escénicas poseen un valor de gran potencialidad para desarrollar la imaginación, sensibilización y, por supuesto, la generación de emociones con un efecto positivo en el comportamiento humano. En este sentido, la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI) considera que la presencia del arte en la educación, a través de la educación artística y la educación por el arte, contribuyen al desarrollo integral y pleno de los niños y jóvenes; sin embargo en países subdesarrollados este aspecto presenta una evolución insuficiente, considerando las bondades que aporta, persistiendo la necesidad de contar con profesionales

⁵³⁰ Plan de Estudios 2010 de la Licenciatura en Artes Escénicas: Actuación. Centro de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Letras. Universidad Autónoma de Aguascalientes. 15 de abril de 2010, p. 6.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

que asuman la función primordial de incidir en la planeación educativa de los distintos niveles de las instituciones tanto públicas como privadas de nuestro país, para lograr el impacto sobre la deseada formación integral a través del desarrollo armónico de las capacidades del individuo⁵³¹.

El documento señala que es común encontrar planes de estudio de artes, en particular en artes escénicas (actuación, teatro) en instituciones de educación superior en Estados Unidos, Canadá y la Comunidad Europea, así como en algunos países de Latinoamérica como Chile, Costa Rica, Argentina, Colombia, Uruguay y Perú. En estos lugares las universidades tienen clara la importancia de los estudios del arte desde hace décadas y se observa en sus programas de estudios e instalaciones. Es el reflejo de una sociedad más culta que sabe sopesar más el valor de las artes en la vida diaria como agente de sensibilización y concientización; pueblos que exigen a sus gobiernos no solo el acceso a este tipo de estudios, sino por extensión, más conscientes de sus derechos y de sus obligaciones.

El documento menciona que en nuestro país aún no se puede hablar de una participación reconocible de las universidades en las carreras relacionadas con las artes. En este rubro la etapa aun es embrionaria en la mayor parte del país. Rastrear una tradición teatral formal superior sólo es posible en centros de educación tales como la Escuela de Arte Teatral (EAT), que abrió su licenciatura en teatro hacia 1948; en la Universidad de Guanajuato hacia 1951; en la Universidad de Veracruz, hacia 1959. Sólo ellos desde mediados del siglo XX ofrecieron programas formales sobre teatro, siendo la de la Escuela de Arte Teatral (EAT) de

⁵³¹ *Ibid.*, p. 7.

la Ciudad de México, la primera en ser reconocida por la Secretaría de Educación Pública hasta 1987; es decir, hace apenas 30 años que en el país podemos ubicar la primer carrera profesionalizante en teatro en nuestro país.

El plan de estudios de LAE:A tiene una duración de nueve semestres y cuenta con un objetivo centrado en formar profesionales en Artes Escénicas: Actuación con una preparación académica escénica que les permita desempeñarse con calidad en las diferentes formas de representación actoral, entre otros aspectos⁵³². Expone además un perfil de aspirante y de egresado, con conocimientos, habilidades, actitudes, campo de trabajo.

Los campos que sobresalen dentro del plan de estudios a lo largo de los nueve semestres son actuación, teatro y danza, que se ven de primero a quinto semestre; técnica corporal que se imparte en cuatro semestres; canto, voz, cine, cultura, ética, entrenamientos, seminarios, talleres diversos. Tiene también materias optativas y requisitos de titulación institucionales de la casa de estudios de educación superior a la que pertenece el programa.

Ingreso y egreso a la Licenciatura en Artes Escénicas: Actuación

El proceso de ingreso a esta carrera, además de las generalidades que contempla el acceso a la educación universitaria, como el EXANII II y el certificado de educación medio superior, está compuesto por examen teórico, práctico, monólogo, entrevista y antecedentes médicos.

El examen teórico se compone de un módulo sobre intereses personales, cultura general y contexto social, así como capacidades argumentativas; y otro

⁵³² El plan completo se puede encontrar en el Anexo I. Plan de Estudios Licenciatura en Artes Escénicas Actuación. Universidad Autónoma de Aguascalientes.

sobre conocimientos generales de teatro y comprensión lectora. El práctico, observa la disposición, capacidad de trabajo en equipo, sensibilidad y percepción, el trabajo físico y las cualidades de trabajo. En el monólogo se evalúa la memoria, voz, presencia y preparación. La entrevista revisa las razones por las que se desea ingresar al programa

El egreso está compuesto por dos rubros: el montaje final, y un informe al respecto. Todo esto se gesta desde las materias del último semestre, las cuales trabajan en sinergia. El montaje final, depende del profesor director del mismo. Para el informe, diseñamos en la Academia de Teoría un formato académico⁵³³.

Es importante resaltar que esta mecánica doble, uno práctico, el escénico, y el otro teórico, el informe, es habitualmente la vía que las escuelas de teatro y actuación han erigido como instrumentos de egreso en México. Esta estrategia es rastreable en Aguascalientes desde el Técnico en Actuación del Centro Cultural Los Arquitos (1994), hasta los programas de licenciatura de las universidades en la actualidad.

La infraestructura y el personal docente

La finca de Artes Escénicas: Actuación cuenta con tres aulas teóricas, un aula de danza, un salón de usos múltiples, un patio para danza aérea, dos oficinas (una para la jefatura del departamento y otra para la secretaria), un espacio con dos escritorios para los maestros, una sala de juntas, una cafetería y baños para hombres y para mujeres.

Como profesor de la Licenciatura en cuestión, con 9 años de docencia expresa para dicha carrera, sostengo, desde la pertinencia pedagógica para el

⁵³³ Anexo J. Formato para informe académico del montaje final.

desarrollo de los estudiantes de la licenciatura en artes escénicas, que ni las aulas ni los espacios son adecuados. Las aulas teóricas, que son tres (una de ellas es el aula de música o canto, las otras dos, para las materias teóricas) son habitaciones de la antigua casa que dicha finca era originalmente, las cuales son demasiado pequeñas para las clases teóricas. En cuanto a mobiliario, cada aula cuenta con alrededor de 30 mesas de trabajo y sillas, un pintarrón pequeño y una pantalla inteligente. Las aulas no son el espacio adecuado para la enseñanza, pues sus dimensiones son asfixiantes y en lugar de proveer de un ambiente que favorezca el proceso enseñanza–aprendizaje, lo dificulta puesto que no hay espacio para moverse libremente. En la disposición por filas de sillas y mesas, éstas dificultan incluso la movilidad de cada uno de los estudiantes para sentarse, pararse, moverse a través de las filas. En pocas palabras los estudiantes no pueden ni caminar hacia su lugar sin “molestar” a los compañeros con un “con permiso” porque no caben. Ya ni hablar de mover el mobiliario para realizar actividades diversas. Los estudiantes de la primera fila se encuentran a escaso 1 metro del frente del salón o en ocasiones a menos, de la pantalla, el pintarrón y el profesor; correlacionalmente, el profesor no cuenta con un escritorio y esto lo suple con una mesa y silla si es que algún alumno no está presente. En pocas palabras el profesor no cuenta con un espacio dentro del aula. No me refiero al espacio tradicional donde el docente se encuentra al frente en escritorio y apartado de los estudiantes, sino que no cuenta ni con un mínimo de espacio para sus cosas, el material didáctico, para moverse libremente al frente para desempeñar su labor. Si se quiere realizar actividades, dinámicas, ejercicios, a menudo se deben usar espacios como los patios o los pasillos que también cuentan con las negativas de estar bajo un domo que durante las estaciones gélidas no cubren del frío y en las temporadas cálidas maximizan el calor; y si se realizan actividades en estos lugares, generan

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

ruido que distrae o interfiere con el desarrollo de las otras clases; además de que como todas los demás espacios están ocupados no pueden ser empleados. El aula de danza es muy pequeña también; el espacio para danza aérea es muy improvisado, puesto que la estructura es muy pequeña y no muy segura.

En la Universidad Autónoma de Aguascalientes diversas carreras –ignoro si todas– tienen espacios mínimos necesarios para desarrollarse. Por referir algunas, Análisis Químico–Biológicos tienen laboratorios; Sistemas Computacionales, también; Derecho tiene la sala de juicios orales; Comunicación e Información, espacios de edición digital y dentro de Radio Universidad; Artes cinematográficas y Audiovisuales (que se creó en 2013) tiene incluso una caja negra y cámaras profesionales. En Artes escénicas ni siquiera hay un foro, escenario o una caja negra para las presentaciones de los productos escénicos (obras de teatro, danza, etcétera).

Al comparar los espacios designados para la apertura de esta nueva carrera universitaria, con los espacios de otras etapas o escuelas anteriores de teatro en Aguascalientes, nos habla de una fuerte y nutrida contradicción. Varios tuvieron o tienen espacios creados *ex profeso*: por ejemplo, el técnico superior en actuación en el Centro Cultural Los Arquitos, con aulas especializadas para la enseñanza de la teoría y la práctica; la licenciatura en teatro de la Universidad de las Artes, la adecuación de las grandes naves industriales que antes pertenecieron a los ferrocarrileros en el espacio de FICOTRECE, una caja negra en esas mismas instalaciones, además de la disposición de los teatros del ICA; los talleres de la Casa de la Cultura tienen salones con duela propicios, además de los teatros del ICA también. Por otro lado el Foro Cultural del grupo independiente Al Trote es una casa antigua propiedad de José Claro Padilla y Maricela Paredes, quienes adecuaron las habitaciones como aulas para clase teórica y práctica; dos escenarios

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

y butaquería a partir de los dos patios. En Al Trote los estudiantes de actuación e integrantes de la compañía constituyen un aproximado de 18 integrantes en total; en la Licenciatura en Actuación, son un aproximado de 70. Independientemente de la cantidad, y a pesar de la diferencia presupuestal entre una A. C. como lo es Al Trote, y la Universidad Autónoma de Aguascalientes, las instalaciones de la Licenciatura en Artes Escénicas, guardan más similitud conceptual con el foro Cultural Al Trote, un espacio de teatro independiente, que con las instituciones que se han abocado a la enseñanza del teatro a nivel medio superior y superior: adecuación de espacios de una finca antigua.

En lugar de buscar espacios más adecuados para los requerimientos propios de la licenciatura referida, está proyectado que a partir del semestre agosto-diciembre de 2019, la carrera se integre a la dinámica de las demás licenciaturas de la UAA. Es decir, el uso de aulas compartidas. Esto es adecuado para las materias teóricas, pero no para las prácticas, las que tienen qué ver con danza, música, voz, actuación. Es una gran contradicción que la universidad designe un aula tradicional para todo ello. Contar con espacios propios para una carrera artística es sumamente necesario ya que no tiene los mismos requerimientos teórico-prácticos que otras carreras. Las carreras de la Licenciatura en Música, Licenciatura en Artes Escénicas: Actuación y Licenciatura en Artes Cinematográficas y Audiovisuales han sido la excepción al respecto en la Universidad Autónoma de Aguascalientes, puesto que nacieron en espacios designados exclusivamente para ellas; en la UAA, por lo regular, las aulas son compartidas con diversas carreras y materias, entran unos alumnos de una carrera, de un semestre, toman su materia de dos horas y se van; luego viene otro grupo, de otro semestre, y se van; luego viene otro semestre, de otra carrera, por una hora, y adiós. Las aulas no son exclusivas de alguna carrera. Hay laboratorios que son espacios particulares de algunas, como para

Análisis Químico Biológicos; o islas de edición de Licenciatura en Comunicación. Faltan salones de danza, caja negra para montajes, aula de música. ¿Dónde está el siguiente salto, la evolución educativa de la enseñanza del teatro y la actuación en la Universidad Autónoma de Aguascalientes, si no cuenta con la infraestructura ni el equipamiento adecuado?

A 9 años de creada la Licenciatura, aún no se cuenta con un solo profesor de tiempo completo. Solo dos tienen medio tiempo y todos los demás estamos por asignatura aun cuando contamos con estudios de maestría o de doctorado. ¿Cómo pretende la Universidad que realicemos todas las tareas necesarias para el correcto funcionamiento como trabajo de academias, comisiones, investigación, asesorías, tutorías, etcétera, con estos vacíos? Empero, es necesario tener presente que las licenciaturas, a menudo, se gestan en medio de carencias y condiciones que no son del todo óptimas y que todo es perfectible y se cuenta con diversas áreas de oportunidad. Sin embargo ya son casi diez años de la creación. ¿Dónde está el siguiente salto, la evolución educativa de la enseñanza del teatro y la actuación en la Universidad Autónoma de Aguascalientes, si no cuenta con medios tiempos y tiempos completos para el desarrollo de los cuerpos académicos? Comparo con universidades alrededor del mundo, Rusia, EEUU, Costa Rica, en Argentina, Chile, Colombia, que cuentan con estos requerimientos. Observo las distintas escuelas, las etapas que ha tenido el teatro en Aguascalientes durante el siglo XX, y en la última etapa veo la incursión de la universidad en la enseñanza del teatro y la actuación y pienso que debería ser el culmen pedagógico con toda la envergadura de espacios, condiciones magisteriales, laborales, pedagógicas e investigativas y de logística. Enseñar universitariamente el teatro y la actuación. Pero no.



María Marcucci

LAE:A inició con los profesores María del Rosario Rodríguez Marcucci (fotografía⁵³⁴ a la izquierda) y Sergio Alfonso Alonso como coordinadores. La estrategia que ideó la universidad para formar el cuerpo académico para la carrera, fue ofrecer con antelación, un programa de nivelación para los actores, directores y maestros con trayectoria reconocible sin estudios formales en torno al teatro. Esto habló de una conciencia al respecto de la realidad en torno de la profesionalización del teatro en la entidad, y de buscar el reconocimiento de los maestros de teatro. Así, en colaboración con la Universidad de Guadalajara y en un año, se “revalidaron” los conocimientos obtenidos a lo largo del tiempo y su experiencia sobre las tablas bajo el título de licenciado en artes escénicas para la expresión teatral, en 2010. Se lee en el boletín de prensa No. 180⁵³⁵, de 2011, de la Universidad Autónoma de Aguascalientes que:

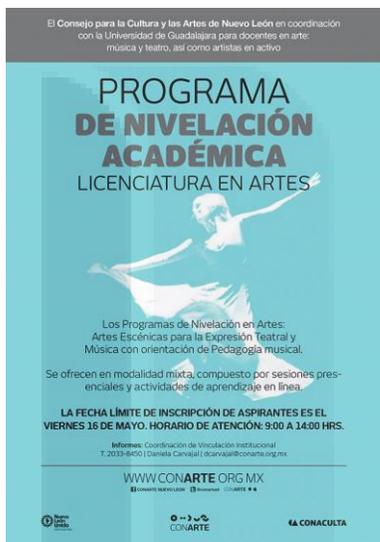
La Universidad de Guadalajara a través de la Centro Universitarios de Arte, Arquitectura y Diseño (CUAAD), tituló a quince profesores que cursaron la nivelación a la Licenciatura de Artes Escénicas para la Expresión Teatral; docentes de la UAA que egresaron con desempeño sobresaliente y excelencia académica.

Los titulados son Sergio Alfonso Alonso Martínez, Irma Magdalena Aviña Ulloa, Heriberto Béjar, María de Lourdes Delgadillo Méndez, Leopoldo Gómez Navarro, Carlos Guerrero Mercado, Octavio Layune González, Fernando López Hernández, Juan Manuel Martínez Bárcenas, Aída Noemí Ortiz Pérez, José Claro Padilla, María del Rosario Rodríguez Marcucci, Sandra Rosales Padilla, Alexandra y Mariana Torres Ruiz.

⁵³⁴ Archivo particular Jorge García Navarro.

⁵³⁵ Cfr. Boletín de prensa No. 180, disponible en <https://www.uaa.mx/rectoria/dcrp/?p=5036>, consultado el 5 de marzo de 2019.

De entrada ya se les estaba dando el reconocimiento como docentes de la UAA, cuando varios de ellos no ingresaron a las filas del cuerpo académico de la carrera. Quienes sí formaron parte, son Sergio Alfonso Alonso, Octavio Layune, María Marcucci, Sandra Rosales, Alexa y Mariana Torres. Estuvieron por un tiempo Heriberto Béjar, Juan Manuel Bárcenas y Aída Pérez.



Estos procedimientos no son ajenos en la academia mexicana con el fin de dar reconocimiento y validez oficial a los conocimientos y la trayectoria de artistas. Por ejemplo, como vemos en la imagen⁵³⁶ de la izquierda, en Monterrey, el Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, con la Universidad de Guadalajara para docentes en arte: música y teatro, así como artistas en activo, ofrecieron en 2014 el programa de nivelación académica, Licenciatura en

Artes (Artes Escénicas para la Expresión Teatral y Música con orientación de Pedagogía musical). Como observamos, esto es de nuevo, bajo la Universidad de Guadalajara.

La Licenciatura se creó bajo el amparo del Departamento de Letras, por lo que la jefa del departamento, la Maestra Ana Luisa Topete Ceballos, era la encargada de Letras, pero también de Artes Escénicas. Esta situación llevó a que hubiera diversas carencias tanto por la carga de trabajo que supone estar al frente de dos licenciaturas, como por el desconocimiento de las necesidades, práctica y finalidades de esta carrera de nueva creación, y por las distancias: el departamento de letras se encuentra en Ciudad Universitaria en el edificio 21, mientras que LAE:A, en Juan de Montoro 227, en el Centro de la Ciudad, lo que resultó

⁵³⁶ Disponible en www.conarte.org.mx, consultado el 5 de marzo de 2019.

impráctico y dificultó en sus inicios algunas cuestiones de comunicación, operacionalidad, logística, decisiones y ejecución de acciones.

Los profesores con que inició la licenciatura fueron María del Rosario Rodríguez Marcucci, Sergio Alfonso Alonso, Mariana Torres Ruiz, Issel Xomara Morán Barroso, Martín Octavio Layune, Víctor Meza, Ruth Muñoz Esparza, José Concepción Macías Candelas, Sandra Rosales, entre otros. Yo llegué en agosto de 2011; paulatinamente se fueron incorporando Jorge Gayón, Ana Castillo, entre otros.

El diseño de programas de materia y mis primeras clases

Dadas las condiciones peculiares, el diseño de los programas de materia se hacía de manera individual: cada profesor era el encargado de diseñar su programa de materia y de entregarlo al coordinador de la carrera y al jefe del departamento del Letras. Actualmente, aunque son pocos los profesores de medio tiempo y si acaso uno de tiempo completo, ya se realizan actividades de academia sin descarga horaria al respecto. Es importante tener en cuenta que es entendible y hasta natural que cuando surge una nueva licenciatura o programa académico, éste no cuente con programas de materias, sean necesariamente los profesores quienes sean los que los diseñen; también presenten diversas carencias y dudas organizacionales. Sin embargo cada una de las profesiones, de las diversas áreas de las distintas ciencias y ámbitos del conocimiento humano presenta sus propias particularidades y orígenes *sui generis*. Quiero dejar constancia histórica del proceso que se vivió al respecto de esta carrera, en Aguascalientes, en el contexto temporal, artístico, educativo y sociocultural en que surge para brindar comprensión del comportamiento en la enseñanza de las artes, en especial, del teatro.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Nunca pensé que a escaso año y medio de egresado de mi licenciatura, me tocaría diseñar los programas de las materias mencionadas para una carrera de reciente creación. Sólo tenía dos semestres de experiencia en docencia y de trabajo en la academia de literatura de la Licenciatura en Letras Hispánicas, donde la mecánica era reunimos días previos al inicio de cada semestre para revisar y actualizar los programas de materias. Pero en LAE:A este trabajo era a título individual. Así que a la hora de diseñarlos eché mano tanto de esa experiencia como de las recomendaciones de mi padre. Le debo infinidad de conocimiento sobre teatro a mi padre, a quien solicité ayuda y me recomendó autores, libros, dramaturgos, periodos, estéticas, revistas; me facilitó material bibliográfico casi todo de su biblioteca personal. Además visité los fondos de las bibliotecas de la Universidad Autónoma de Aguascalientes –incluidas las fuentes virtuales– y la Bicentenario de la Universidad de las Artes. Realicé investigación de fuentes en internet, en Google Académico y en diversos sitios electrónicos de universidades diversas que impartieran carreras y materias similares para armar y complementar de acuerdo a mis conocimientos previos. Una vez que los diseñé, le pedí a mi padre una revisión y una opinión sobre los programas que había elaborado. Cuando me dijo que estaban muy bien, me sentí sumamente satisfecho. Hoy me doy cuenta, mientras escribo estas líneas, de que había generado un material para el conocimiento para un rubro que no existía antes en Aguascalientes.

El encontronazo “Carlos contra su yo investigador-diseñador de programas de estudio” al parecer había tenido un inicio satisfactorio. Pero del choque “Carlos contra los alumnos de primero y tercer semestres”, no lo fue tanto. Yo tenía 27 años cuando me enfrenté a la primera generación de la LAE:A en el semestre agosto-diciembre de 2011. Eran alrededor de 23 alumnos por grupo y la mayoría tenía entre 18 y 22 años, pero uno o dos eran mayores que yo, no sólo en edad, sino en

ego: “¿qué nos va a enseñar si nunca ha actuado?”; “otro de letras... bueno para la teoría, malo para la práctica”; “se ve más chico que yo, ¿qué me va a enseñar?” entre otras fueron algunas frases que algunos alumnos pronunciaron sobre mi trabajo sin tener referencias al respecto. En Letras Hispanas tuve dos alumnas mayores, una de 40 años y otra de 51. Aunque la edad no es sinónimo de respeto o de sabiduría necesariamente, encontré una diferencia abismal en cómo me asumieron como profesor, pues hubo respeto, aceptación y confianza, mínimo, el beneficio de la duda. En LAE:A el primer mes o quizá los dos primeros fueron de desconfianza: cuestionamientos diversos, preguntas más que dirigidas a saber más, a ponerme encrucijadas, preguntas complejas que denotaban investigación de su parte –cosa que era muy buena–, pero no para el aprendizaje, sino como estrategia para decretar “el profe no sabe”. Alguna vez, en una clase, dijeron jubilosos “ya corrimos a dos profes y tenían mucha experiencia” ... Se quejaban de mi manera de dar clase y lo manifestaban con frases como “¿por qué en lugar de preguntarnos, no nos da la información y ya?”, “si su trabajo es enseñarnos, ¿por qué se la pasa haciéndonos pensar en lugar de decirnos las cosas?”, “¿por qué nos hace pensar tanto?” Me percaté de que estaban totalmente acostumbrados a clases basadas en el conductismo, lo expositivo, la verticalidad en donde el profesor es el mesías del conocimiento y los alumnos los discípulos. Más allá de la contradicción en la que a la vez esperan el conocimiento el profesor, pero desconfían de él –porque no se formó en la misma escuela que ellos ni entiende el teatro igual que ellos–, estaban acostumbrados a que esa era la única y verdadera manera de desempeñarse como docente. Una ocasión les pregunté sobre lo que les molestaba y me contestaron “que los hiciera pensar tanto en lugar de enseñarles las cosas sin rodeos”.

El ego del teatrero aguascalentense. O el melodrama del casorio con el método primero

Pienso que una de las razones de su comportamiento tiene que ver con el fenómeno de la enseñanza formal e informal de las artes en nuestra localidad. Casi todos ellos ya tenían una formación en escuelas, foros, grupos, la Casa de la Cultura, Los Arquitos, algunos semestres en la Concordia en la licenciatura en artes escénicas y audiovisuales; de igual forma casi todos tenían experiencia en las tablas e incluso en la docencia.

Hay un fenómeno particular en el comportamiento del estudiante o del actor en Aguascalientes: por lo general quienes se han formado en alguna escuela, o han tomado un curso breve inicial, y posteriormente realizan o continúan su estudio en otra escuela, se mantienen fieles a las primeras enseñanzas, tanto a los aprendizajes como a las formas, pedagogías y maneras de entender al teatro o al arte. Esto es, quienes estuvieron en talleres de la Casa de la Cultura, o del Centro Cultural “Los Arquitos”, o en grupos o foros o espacios independientes, muestran por lo regular una fuerte aversión a otros modelos de enseñanza, otras didácticas, otras enseñanzas. Esto que sostengo, a lo que le he llamado melodrama En el melodrama el personaje simple es uno que oculta la mayor parte de sus facetas y sobrelleva su vida exaltando solamente unas cuantas, contraponiéndolas a las de otros personajes y logrando satisfacciones o insatisfacciones puramente personales⁵³⁷. En el melodrama el tono es exaltado, exagerado, romántico, desinhibido⁵³⁸; se produce la sensación de que todas las conductas son pueriles, como las de los niños para quienes, cuando accionan, les importa poco o nada el medio que les

⁵³⁷ Rivera, Virgilio Ariel, *La Composición Dramática*, Escenología, México, D.F., 1989, p. 69.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 75.

rodea; esos niños que no se limitan ni se inhiben ante nada y se expresan, en público o a solas, con todo el vigor que su pasión conlleva, inconscientes de toda propiedad y de toda medida⁵³⁹. Muchas veces estas conversaciones, estas posturas descalificadoras no partieron de argumentos sino de impresiones o por la sola razón de la pertenencia a otra escuela, tradición, conceptualización, exaltando rampántica e infantilmente un origen y denostando el otro.

Es algo de lo que he sido testigo tanto en clases en *Al trote*, como en LAE:A, además de charlas que he tenido con diversos miembros de la comunidad teatral a lo largo de mi vida, en las que este tópico ha tenido el comportamiento descrito.

Es difícil desprenderse de la formación inicial; sin embargo en mi tránsito de la Licenciatura en Letras, a la Maestría en Arte, al Doctorado en Estudios Socioculturales, un ámbito me fue pidiendo ir al otro y ser transdisciplinar. La literatura y el teatro están anidados en el arte; el arte no se entiende sin un contexto histórico y sociocultural que nos provea de significado. En mi experiencia, no es que los estudiantes no se abran a la nueva instrucción, a la nueva escuela, pero por lo regular les cuesta desprenderse, aceptar nuevos conocimientos, nuevas maneras de aprender, de transmitir el conocimiento, sobre todo cuando ello cuestiona, niega, corrige o modifica sus enseñanzas o las formas de enseñanza anteriores. Es como si eso los cuestionara a ellos mismos a nivel de identidad.

Quien descalifica al profesional que se dedica a alguno de los ramos del teatro, pero que proviene de una formación académica distinta al Técnico en Actuación o las licenciaturas en Artes Escénicas y Audiovisuales, Teatro o Artes Escénicas: Actuación, es alguien que desconoce que el teatro se compone por muchos rubros además de lo relacionado con la ejecución de la escena, como lo es el análisis, la teoría, la docencia, la crítica, la investigación.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 78.

En algunas ocasiones he observado que quien proviene de un origen distinto al de la formación del otro, lo descalifica por esta sola razón. Los universitarios que se burlan de los que se formaron en las filas del teatro independiente, del Técnico en Actuación o de la Universidad la Concordia, se burlan de ellos mismos, puesto que las personas que los están formando en las universidades, provienen teatralmente de dichos orígenes.

El teatro, antes que institucional o universitario, tiene un origen antropológico en los rituales más ancestrales. Allá donde se busca la conexión con el cosmos, la naturaleza y el otro. Olvidarlo es olvidar la historia y la esencia misma del teatro.

La enseñanza del teatro en la Universidad Autónoma de Aguascalientes

Las universidades en México tienen una mecánica muy similar para la contratación y selección del personal docente. Hablaré desde mi experiencia en la UAA. El concurso de oposición. Entre las características para ser aspirante a menudo están: mínimo nivel maestría, ya casi siempre nivel doctorado con dos años de experiencia de enseñanza a nivel superior. Sin embargo los estudios de posgrado no necesariamente están directamente relacionados con la formación pedagógica, por lo que un investigador no necesariamente es un buen maestro. Uno puede ser especialista en el *scio*, mas no en el *docere*. Diversos estudiantes de distintos ámbitos manifiestan “domina su tema, pero no sabe enseñar”. Pienso que es necesario que el profesionista que ingrese a las filas de la docencia en la educación superior tenga además una formación pedagógica. La idea de los cursos de actualización académica para atender la competencia didáctica de sus propios docentes en cuanto a la práctica son buenos; sin embargo, cursos intersemestrales

de tres semanas de alrededor de treinta horas o extensivos semestrales de igual número de horas, no subsanan una formación pedagógico-didáctica del profesional en el quehacer de la enseñanza de su disciplina.

Justificación pedagógica del profe-actor



Ortega y Gasset recomendaba mirar la propia época desde lejos. Desde la distancia precisa para entender "la época de usted" como algo que se puede interpretar en su completitud⁵⁴⁰. He vivido el teatro aguascalentense desde finales de la década de 1980, lo que me permitió, combinado con otros diversos factores, idear esta investigación; a su vez, he vivido y he sido actor de la última etapa de la enseñanza del teatro, desde la UAA; imbricar la historia del tiempo presente con la autoetnografía me permitió componer un entramado para comprender el teatro y su enseñanza desde la conciencia histórica de mi presente y mi experiencia, en un viaje de ida y vuelta desde principios del siglo XX hacia la actualidad. La fotografía⁵⁴¹ de la izquierda es una *selfie* que me tomé cuando realicé una estancia de investigación en la Colección Latinoamericana *Nettie Lee Benson*, de la Universidad de Texas en Austin, EEUU, en junio de 2017, para la presente tesis. Fue entre los pasillos del *LILLAS-Benson* que pensé por primera vez en la necesidad de desarrollar un apartado que abordara mi papel como profesor. Para

⁵⁴⁰ Ortega y Gasset, J., *La rebelión de las masas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1976, p. 98.

⁵⁴¹ Archivo particular Carlos Adrián Padilla Paredes.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

mí, la autoetnografía es la reconstrucción etnográfica–histórica desde el *self*. La *selfie*, el autorretrato, tiene una correlación visual con la autoetnografía.

Por lo anterior he querido emprender este apartado. No porque piense que haya descubierto el hilo negro de la pedagogía del teatro –en la que aún me asumo reciente– sino porque he realizado una reflexión histórica crítica, desde la historia del tiempo presente de Arostegui⁵⁴², sobre la historia de la enseñanza del teatro en Aguascalientes –que hemos demarcado en la presente tesis– y la época en la que me desarrollo. Esto me ha conducido a percatarme de la necesidad de dejar constancia, testimonio, narratividad y reflexión crítica que brinde conocimiento sobre la pedagogía o los enfoques pedagógicos de un profesor que trabaja la enseñanza del teatro en la educación superior universitaria en Aguascalientes de 2010 a 2019. No hay otro ejercicio de descripción, autoanálisis y reflexividad pedagógica del teatro empujada por la práctica investigativa del teatro desde un posgrado en estudios socioculturales, en Aguascalientes.

Leí la *Poética de la Pedagogía Teatral*, de María Osipovna Knébel, la cual es sumamente socorrida entre los docentes teatrales. En el prólogo⁵⁴³ al libro, de Sergio Fernández Bravo, menciona que no nos encontramos ante, como ella misma advierte, un manual sobre su trabajo pedagógico en la facultad de dirección del Instituto Estatal de Teatro y Guionistas cinematográficos (ETG) de Moscú, sino in libro de memorias sobre sus años de docencia y las experiencias que le aportaron. El relato nos conduce desde el primer encuentro con los aspirantes y su elección a los cursos hasta la preparación de los espectáculos para los exámenes finales, antes

⁵⁴² Cfr. Arostegui, J. (2001) *Ver bien la propia época (Nuevas reflexiones sobre el presente como historia)*, disponible en http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2938/pr.2938.pdf, consultado en diciembre de 2015.

⁵⁴³ Sergio Fernández Bravo, en, Knébel, María Osipovna, *Poética de la Pedagogía Teatral*, Editorial Siglo XXI, México, D. F., 1991, p. 9.

de la partida de los nóveles directores a las prácticas en diferentes teatros. En la nota de la autora⁵⁴⁴ leemos:

Este libro lo vine escribiendo durante toda mi vida: desde el momento en que mi relación con el teatro fue más consciente; desde que hice mi primer ejercicio bajo las órdenes de Mijail Chejov; desde que el Instituto Estatal de Teatro y cinematografía preparaba a futuros directores y actores, de mis colegas en la enseñanza; desde que yo misma entré a formar parte del grupo de enseñanza. De ahí que me sienta con el derecho de utilizar en él todas las observaciones de los maestros que me enseñaron, de todos aquellos que siento cercanos en el arte. El lector encontrará en estas páginas ejercicios de M. A. Chejov, las clases de dirección de Konstantin Sergueievich Stanislavski y Vladimir I. Nemirovich-Danchenko, así como los esquemas ideados por Alexei Dimitrievich Popov.

De esta misma manera yo he abstraído diversas experiencias de enseñanza aprendizaje que he planeado y ejecutado para distintas materias de teatro, las cuales tienen su origen en aprendizajes desde casa gracias a que mis padres son maestros normalistas, por lo que diversos libros y charlas sobre educación siempre me han rondado y a que han fomentado mi curiosidad investigativa en torno al fenómeno de la enseñanza; también gracias a mi licenciatura en letras y la maestría en arte, y sobre todo a la identificación de deficiencias y áreas de oportunidad sobre la marcha de mi trabajo docente, en otras palabras, la necesidad de ser un mejor profesor. Hasta aquí mi procedimiento había sido, también, inductivo,

⁵⁴⁴ Knébel, María Osipovna, *Op. cit.*, p. 11.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

observando el camino recorrido en la experimentación de la enseñanza y, posteriormente, estableciendo mecanismos pedagógicos y didácticos a partir de ello. Esta conciencia me ha permitido también generar procedimientos deductivos, donde parto de la generación de estrategias identificadas, para aplicarlas a la experimentación de la clase, la cual siempre conlleva el sentido implícito de la improvisación por la naturaleza misma de la vida.

Cuando he leído distintos sistemas como los de Stanislavski, o pedagogías como la de María Osipovna, me he percatado que el centro parte de la narratividad. Una narratividad de la experiencia del maestro, y cómo ésta lo fue llevando a la conciencia y la reflexión de su práctica docente, en una suerte de camino inductivo, pero sin explicitar conceptos relacionados con la pedagogía que lo alimenten. Cuando he sostenido charlas –quizá no las hemos profundizado– con algunos de mis colegas y les he preguntado sobre sus enfoques o influencias pedagógicas, me responden nombres de teóricos de la escena, de la actuación o de la dirección, pero no me hablan de teoría pedagógica alguna ni de sus autores. Esto me provoca preguntarme si existe confusión conceptual entre métodos, sistemas y teorías, y pedagogía. Sé que mis colegas efectúan mecanismos pedagógicos propios en su práctica docente diaria, pero ellos están enfocados en otros rubros del teatro como el montaje, la música, la dirección, la actuación; empero, mi papel me ha llevado a actuar en otro rubro del teatro, en el del profesor que, además de dar clase de teatro, investiga, describe, analiza y reflexiona la historia del teatro en Aguascalientes durante el siglo XX y hasta mis propios días. Escribir esto, por lo tanto, me corresponde a mí.

Enfoques pedagógicos del profe-actor

No pretendo desarrollar una pedagogía del teatro en este momento. Eso queda para un proyecto futuro. El propósito de este apartado es describir y explicar el enfoque pedagógico del cual parto para la enseñanza teórica del teatro.

Mis enfoques pedagógicos son principalmente constructivistas y parten de teorías de Piaget, Ausubel, Vigotsky. He encontrado fundamentalmente útil el aprendizaje significativo⁵⁴⁵, la socialización de los aprendizajes⁵⁴⁶, la enseñanza por

⁵⁴⁵ Desde la perspectiva propuesta por Ausubel, y haciendo referencia a Vigotsky, el aprendizaje significativo tiene sus raíces en la actividad social, donde es más importante el sentido de las palabras y no sólo su significado; es decir, aprender sí el significado de, por ejemplo, conceptos, valores, habilidades, destrezas y hábitos, pero sobre todo, el sentido que tienen dentro del aprendizaje y la actividad social. En la *teoría de la asimilación cognoscitiva del aprendizaje humano*, Ausubel critica la aplicación mecánica del aprendizaje; abre así una perspectiva sobre el aprendizaje de nueva información, ya que considera que ésta se vincula con los conocimientos previamente adquiridos, y tanto la anterior como la nueva información adquieren un significado específico y distinto. En el *aprendizaje significativo trascendente* importa más el proceso de descubrimiento de conocimientos y habilidades y la adquisición de nuevas experiencias que el almacenamiento pasivo de grandes cantidades de información y teorías ya elaboradas. En el *aprendizaje por recepción*, el estudiante recibe los contenidos de las asignaturas escolares en forma acabada, los comprende y asimila de tal manera que es capaz de reproducirlos cuando le es requerido. *El aprendizaje por descubrimiento*, es cuando el contenido de las asignaturas escolares no se da en forma acabada, sino que el estudiante descubre o reorganiza el material antes de asimilarlo, adaptándolo a su estructura cognitiva para descubrir sus relaciones, leyes o conceptos, que posteriormente asimila. En el *aprendizaje subordinado* la idea o el concepto nuevo se encuentra jerárquicamente subordinado a otros ya existentes. Se produce cuando las nuevas ideas se relacionan subordinadamente con las ideas relevantes de mayor nivel de abstracción, generalidad e inclusividad. Se genera entonces una diferenciación progresiva de los conceptos existentes. El *aprendizaje supraordenado* es el proceso inverso. El aprendizaje combinatorio consiste en la relación, de una forma general de nuevos conceptos con la estructura cognitiva existente, pero sin supraordenar ni subordinar. Cfr. Ausubel, D. *Psicología educativa. Un punto de vista cognoscitivo*. Ed. Trillas. México, D. F., 1997.

⁵⁴⁶ Los constructivistas que apoyan la teoría dialéctica de Vigotsky del aprendizaje y el desarrollo opinan que el trato social es importante para el aprendizaje porque las funciones mentales superiores (como razonamiento, comprensión y pensamiento crítico) se originan en las relaciones sociales y luego son internalizadas por los individuos. Cfr. Bruner, J., *Actos de significado*. Alianza Editorial, Madrid, 2000.

indagación, el aprendizaje cooperativo⁵⁴⁷, la enseñanza problémica. Sobre el Constructivismo, César Coll refiere que:

Su utilidad reside en que permite formular preguntas nucleares para la educación, contestándolas desde un marco explicativo, articulado y coherente, y ofrece criterios para abundar en las respuestas que requieren informaciones más específicas⁵⁴⁸.

Las voces a favor del método constructivista provienen no sólo del campo de la psicología, sino también de la filosofía, antropología, enseñanza de las ciencias y las matemáticas, y la tecnología educativa. El centro de la empresa educativa está compuesto por el “esfuerzo del estudiante por entender.”⁵⁴⁹

Si bien las posturas pedagógicas de Francesco Tonucci⁵⁵⁰ tienen qué ver con la infancia, pienso que son igualmente escalables a la educación en general sin importar la edad o etapa escolar. Como maestro me sigo asimiento como estudiante. Sigo recurriendo a la edad infantil donde todo es causa de curiosidad e interés por aprender. Coincido con que escuela debería adaptarse a las necesidades de los alumnos y no el alumno a la cerrazón de una estructura institucional; los estudiantes deben tener tiempo libre por las tardes para otras cosas diferentes en

⁵⁴⁷ Los teóricos constructivistas señalan el valor de las discusiones de grupo para ayudar a los participantes a repasar, elaborar y aplicar sus conocimientos. Cuando los integrantes del equipo hacen preguntas y dan explicaciones, tiene que organizar sus conocimientos, hacer conexiones y revisiones; es decir, ponen en marcha todos los procesos que apoyan el procesamiento de la información y de la memoria. Diría Piaget que ayudan a “traspasar su estado actual y emprender nuevas direcciones”. Cfr. Piaget, J., *Science of Education and the Psychology of the child*. Ed. Grossman. Nueva York, EEUU, 1970.

⁵⁴⁸ Cfr. Coll, C., *Psicología de la instrucción: la enseñanza y el aprendizaje en la educación*. Horsori Editorial, Barcelona, 1999.

⁵⁴⁹ Cfr. Woolfolk, A., *Psicología educativa*, Prentice Hall editorial, México, D. F., 1999.

⁵⁵⁰ Cfr. Tonucci, Francesco, *Con Ojos de Niño*. Barcanova Educación, Buenos Aires, Argentina, 1990 y Tonucci, Francesco, *Con Ojos de Maestro*. Editorial Troquel, Buenos Aires, Argentina, 1996.

lugar de dejar tareas extensas, ya pasan mucho tiempo en las aulas; rara vez dejo tareas más allá de alguna lectura o investigación contextual para algún tema próximo a revisar. Tareas en vacaciones, no. Que los estudiantes tengan participación en la propuesta, planeación y reglas de actividades investigativas y evaluativas; la música, las artes y el teatro son muy importantes al igual que el concepto de la diversión como uno central dentro de las planeaciones didácticas; tomar en cuenta el entorno familiar y los factores socioculturales.

Es importante para mí la Pedagogía del Oprimido⁵⁵¹, de Augusto Freire, pues si bien sus postulados tienen como tema la alfabetización, este objeto es escalable a la alfabetización del teatro. El teatro siempre es una construcción colectiva, social, y le son inherentes la antropología, política, economía y otras ciencias. Así hablemos de un monólogo, un *performance* o un espectáculo unipersonal, la existencia de un público ya implica la socialización. La enseñanza-aprendizaje del teatro también la asumo como “educación como práctica de la libertad”: una vez que hemos conocido la infinidad de herramientas, de las características de las etapas del teatro universal enmarcadas en la historia del arte, sus teorías y técnicas, obras de teatro representativas de distintas estéticas, y que hemos dispuesto alrededor de ellas una discusión que me considera a mí – estudiante– y a mi historia particular, ¿qué postura crítica y creativa puede plantear el estudiante –‘alfabetizando’ freiriano– para construir libremente el saber de su discurso teatral? La pedagogía del oprimido para la enseñanza del teatro, para permite que el estudiante sea responsablemente libre de construir su propia voz, con la conciencia del yo, del otro y de formar un equipo, y de la reflexividad que permite la distanciamiento, problematización y la decodificación. Y que en este sentido busca su propio autodescubrimiento teatral y personal. Si bien a lo largo de

⁵⁵¹ Freire, Paulo, *Pedagogía del oprimido*, Siglo XXI, México, 2005.

los semestres mantengo este enfoque, es particularmente hacia el sexto semestre, cuando imparto la última materia, que es Seminario de Actuación, misma que tiene por objetivo que los estudiantes aprendan mediante la experiencia de los profesionales de las artes escénicas y el teatro en Aguascalientes y la región, que hago mayor énfasis en todo esto, puesto que es una etapa en la que ya no es la obtención de las herramientas, sino la generación de un discurso propositivo en un ensayo o en un artículo en el cual voltean a todo cuanto hemos aprendido en los semestres anteriores, no sólo de mis materias, sino de todas las que han llevado.

También tengo influencia de la Pedagogía de la Igualdad⁵⁵² en torno a los énfasis tecnocráticos: en los tiempos recientes la UAA ha pensado que el progreso tecnológico es sinónimo de progreso en la educación. Esto no significa que yo no haga uso de las herramientas tecnológicas como pantallas, conectividades. Sino hacer conciencia y reflexión sobre el hecho de que de nada sirve tener a nuestra disposición todas las herramientas que nos proveen los medios electrónicos para aprender a ser buenos ejecutantes escénicos, si antes no ponemos atención a la

⁵⁵² Dice Pablo Gentili que cuando se habla de la educación en América Latina, predomina una actitud escandalizada ante la situación de los docentes y de la infraestructura escolar o ante los pobres resultados en las pruebas anuales de rendimiento. Esto atribuye a la educación una misión redentora: supone que la raíz de los males sociales reside en la crisis educativa, y que revertir esa crisis permitiría arribar a una sociedad equitativa. Pablo Gentili muestra la convicción de que la educación no puede cambiar el mundo si en el mundo no cambia el modelo de producción y acumulación de la riqueza, las condiciones de acceso al mercado laboral, las formas de exclusión ligadas al género, la etnia o el origen social. Gentili analiza hasta qué punto el derecho universal a la educación se verifica en América Latina. Su propósito no es, sin embargo, hacer un diagnóstico de las carencias, sino proponer una caja de herramientas para el pensamiento y la acción. En este marco, explica la incidencia de las reformas neoliberales, el panorama de la enseñanza media y superior, la actualidad de los postulados reformistas de 1918 y la necesidad de profundizar los avances insoslayables que tuvieron lugar en los últimos años, a fin de garantizar no sólo el ingreso al sistema sino, sobre todo, una educación de calidad. El autor se aboca a una rigurosa crítica de las perspectivas economicistas y tecnocráticas con que suelen abordarse los procesos de reforma educativa, y procura establecer qué valores y sentidos deben fundar hoy una educación liberadora. Pedagogía de la igualdad es, así, un aporte indispensable para repensar el papel de la educación en la construcción de sociedades más justas y democráticas. Cfr. Gentili, Pablo, *Pedagogía de la igualdad*, Siglo XXI Editores, CLACSO. Buenos Aires, 2011.

realidad circundante en las esferas de la industria, la acumulación de riqueza, pobreza, oportunidades de acceso al mercado laboral; inclusión sin importar género, origen, etnia, más bien enfatizando la riqueza que tiene la diversidad.

A partir de estas influencias es que he diseñado diversas actividades para las asignaturas que imparto en la Licenciatura en Artes Escénicas: Actuación de la UAA. A continuación describo algunas de ellas.

Dinámicas y actividades para la enseñanza del teatro desde el enfoque constructivista. Vindicación del *kibbitzer* como profesor de teatro

En el semestre enero – junio de 2012 impartí a la primera generación, Teatro IV. Moderno y Contemporáneo, en cuarto semestre. Diseñé el programa de materia bajo las mismas razones expuestas: no existía, era la primera vez que se impartía. La relación con el grupo cambió: ahora había mayor confianza y los cuestionamientos se veían cada vez más motivados por curiosidad y construcción de su aprendizaje. Lo que más les llamó la atención, y al parecer les sigue llamando tanto a mis alumnos como a algunos de mis compañeros maestros de academia, son las dinámicas, actividades y proyectos que diseño para mis materias.

Por otro lado, uno de los temas de la materia de Teoría Dramática I era ‘La Tragedia’. La tragedia es:

hemos de concebir la tragedia griega como un coro dionisiaco que una y otra vez se descarga en un mundo apolíneo de imágenes. [...] visión que es en su totalidad una apariencia onírica, y por tanto de naturaleza épica, más, por otro lado, como objetivación de un estado dionisiaco, no representa la redención apolínea en la

apariencia, sino, por el contrario, el hacerse pedazos el individuo y el unificarse con el ser primordial. El drama es, por tanto, la manifestación apolínea sensible de conocimientos y efectos dionisiacos, y por ello está separado de la epopeya como por un abismo enorme⁵⁵³.

De acuerdo a Virgilio Ariel Rivera, son tres las constantes que encontramos en las tragedias universales, siguiendo la trayectoria del protagonista:

1. El protagonista trágico es invariablemente lúcido; razón, instinto y sentimiento operan en sus actos, así como emociones controlables e incontrolables. Es un ser humano con todas las características del hombre universal. Si bien en un momento crucial pudiéramos decir que se ha dejado arrastrar por sus pasiones, en el texto trágico nos muestra siempre el antecedente a ese momento en el que tuvo tiempo para discernir al respecto, para reconocer con lucidez entre obrar errónea o acertadamente.
2. El protagonista trágico, en una exaltación soberbia de sí mismo transpone los niveles de lo humano y lo moral, llega hasta el nivel de lo reservado por los hombres solamente para el poder y la voluntad divina. En este desafío –diríase– se aventura a competir con el poder supremo, atenta contra los valores absolutos –o bien, supuestamente, los defiende– pretendiendo imponerlos por encima de lo que la sociedad misma los concibe.

⁵⁵³ Cfr. Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Alianza, Madrid, 1872/2012.

3. El protagonista trágico paga caro su atrevimiento, sucumbe tras de su osadía, consciente de haberla cometido; asume su equivocación y acepta su derrota.⁵⁵⁴

Dos conceptos fundamentales para comprenderla desde los griegos son *Eleos* (Comiseración) y *Phobos* (Miedo). Para esto, además de ver teoría al respecto en primer lugar, en mis clases armamos cuatro equipos a los cuales solicité diseñar una actividad con una duración máxima de 3 a 5 minutos con la consigna de infundir miedo y terror en los demás compañeros. El objetivo no era que lo logaran, sino que al intentarlo (lo consiguieran o no) se brindara un espacio de reflexión teórico-práctica sobre la tragedia y sus componentes y a su vez, de lo complejo que es lograr eso no sólo en un texto, sino en un auditorio. Los cuatro equipos idearon dinámicas varias dentro de los parámetros, pero un equipo en particular diseñó lo siguiente: sus compañeros se tomaron de una mano de tal manera que formaron una fila uno detrás del otro, luego les vendaron los ojos. Les indicaron que confiaran plenamente en ellos. Los llevaron a caminar, todos así tomados de las manos, hasta salir de las instalaciones de la escuela de artes escénicas, caminaron por la calle Juan de Montoro, atravesaron 16 de septiembre y los ingresaron al hotel *Maser* (que está en la esquina de ambas calles y en donde previamente solicitaron al administrador permiso para la actividad). Los llevaron hasta una recámara y se encerraron con ellos. Allí tenían preparados diversos objetos e instrumentos y percusiones para producir estruendos con los que buscaron producir miedo y comiseración.

En el semestre enero–junio de 2016 para la materia de teatro I. Clásico, veríamos el tema del ritual y el ditirambo. Escribí un texto dramático al que llamé

⁵⁵⁴ Virgilio Ariel Rivera, *Op. cit.*, p. p. 90–91.

“misa de la fe dionisiaca”, que es un juguete ritual didáctico que aspira a dionisiada contemporánea. Es una especie de parodia que toma la estructura de la misa católica para rendir culto a Dionisio (dios del teatro y del vino), en lugar del dios católico: tenemos a un sacerdote dionisiaco; el persignado de la cruz, por “el persignado del vino” en “la pata de toro”; el acto penitencial, el Yo confieso; el Kyrie Eleison por Dionisio ten piedad, las lecturas del santo evangelio son fragmentos de textos como *Ética y disciplina* de Konstantin Stanislavski y de *El teatro y su doble*, de Antonin Artaud; El credo donde “Creo en un solo Dios / Dionisio todopoderoso / creador del drama y del escenario / de todo lo llorable y lo risible...El Padre Nuestro, por el Teatro Nuestro donde se escucha “Teatro Nuestro / que estás en la escena / santificado sea tu texto / venga a nosotros tu coro / hágase tu voluntad en la mima como en el gesto / danos hoy nuestra máscara de cada día / perdona nuestros pecados escénicos...; y se cierra donde es conveniente con “Gloria al Padre Zeus, gloria al Hijo Dionisio y gloria al Vino Santo”.



Las fotografías⁵⁵⁵ de arriba corresponden a la “misa de la fe dionisiaca”, con alumnos del primer semestre de la novena generación de la Licenciatura en Artes Escénicas: Actuación, 5 de septiembre de 2018, Finca de Artes Escénicas, Juan de

⁵⁵⁵ Archivo particular Carlos Adrián Padilla Paredes.

Montoro 227, Centro. Aguascalientes. He seguido realizando esta dinámica desde entonces ya que ha resultado bastante didáctico y lúdico para la enseñanza del teatro ritual, el ditirambo griego, el origen de la tragedia.

En 2014 impartí la materia de seminario de actuación I, en el sexto semestre de la tercera generación de LAE:A. Para esto, para una sesión, invité a un grupo de exalumnos de la primera y segunda generación que elaboraron un proyecto llamado “Todo sea por mi chamaco” con el que obtuvieron un apoyo de 40 mil pesos en el rubro de jóvenes creadores del Programa de Estímulo a la Creación y al Desarrollo Artístico (PECDA) del Instituto Cultural de Aguascalientes⁵⁵⁶. Así que un día de clase, nuestra aula se transformó en un espacio teatral, pues llevaron su escenografía, mobiliario, equipo esceno-técnico de iluminación y sonido.

A principios de abril, durante el semestre enero – junio 2018, en que imparto la materia de teatro IV. Moderno y Contemporáneo, vimos las vanguardias artísticas y su papel en el teatro y en la escena. Entre otras cosas, vimos futurismo, dadaísmo y surrealismo y vanguardias de la escena; por ello realicé un performance recreando uno polémico de Marina Abramovic. Vayamos por partes. Para el teatro es de suma importancia el *performance*, pues además de que establece una ruptura con la teatralidad, propone otra manera de entender el discurso escénico. Al respecto dice Josette Féral que tres características delimitatorias y que fundan el performance son:

el cuerpo y el trabajo del performer, el trabajo que realiza con su cuerpo y la construcción de un espacio. El performer construye un espacio donde reside el performance, el cual puede realizarse

⁵⁵⁶ Como se puede observar en:

http://vinculacion.cultura.gob.mx/PECDA/prog_edosymunicipios_prog_PECDA_2013.html, consultado el 24 de febrero de 2018.

solamente en y para el espacio construido. [...] El performance no es una forma preestablecida, puesto que cada uno constituye su propia forma, su propio género [...] en el performance, en general, no existe un relato puesto que no relata nada y no imita a nadie; el performance se aparta de la ilusión y de la representación [...] es un proceso en que la teleología está ausente puesto que el performance no representa nada para nadie⁵⁵⁷.

El *performance* se rastrea en el dadaísmo, pues según el Dr. Mario Hernández⁵⁵⁸, tiene su origen en el performance de Hugo Ball en el Cabaret Voltaire en 1916. Coincide con esto Fernando de Toro quien investiga el origen del performance y alude a diversos casos, pero en cuanto al dada refiere que “Podemos remitirnos aún más al pasado si seguimos a Goldberg, quien traza el performance como expresión artística desde comienzos del siglo XX a partir del futurismo, constructivismo, dadaísmo, surrealismo, Bauhaus, etcétera.”⁵⁵⁹

Dada la trascendencia que tiene el teatro a partir de este momento, pues su concepción clásica se rompe en el performance, además de que de manera colectiva se emparenta con el happening, el teatro invisible y el teatro de cámara de Boal, pensé mostrar algunos ejemplos a los alumnos, así que llevé material videográfico de algunos performances de Abramovic, como *Rythm 0*, *The lovers*, entre otros.

El performance *Rythm 0* de Abramovic, es el último de una serie de performances llamados *Rythm 10* (1973), *Rythm 5* (1974), *Rythm 2* (1974), el cual se ha convertido en uno de los más controvertidos de todos los tiempos, y se trató de:

⁵⁵⁷ En el artículo “Performance and Theatricality: The subject Demystified” (1982), en De Toro, Fernando, *¿Qué es el performance? Entre la teatralidad y la performatividad*, Paso de Gato, México, 2014, p.p. 11–12.

⁵⁵⁸ Sostenido en una sesión de la materia de Vanguardias, para la maestría en arte. Septiembre 2013.

⁵⁵⁹ De Toro, Fernando, *Ibid.*, p. p. 7–8.

Abramovic's original intention for the piece is explained by her written instructions which accompanied the work:

- Instructions.

There are 72 objects on the table that one can use on me as desired.

- Performance

I am the object.

During this period I take full responsibility.

1974

Duration: 6 hours (8pm–2am.)

Studio Morra, Naples⁵⁶⁰

A lo largo de las seis horas, los asistentes fueron interviniendo el cuerpo de la artista autoasumido 'objeto'. Primero empezaron con acercamientos sutiles, tímidos y pacíficos, pero poco a poco la acción escaló hacia la violencia, como lo refiere ella misma:

La experiencia que aprendí fue que... si se deja la decisión al público, te pueden matar... Me sentí realmente violada: me cortaron la ropa, me clavaron espinas de rosas en el estómago, una persona me apuntó con el arma en la cabeza y otra se la quitó. Se creó una atmósfera agresiva. Después de exactamente 6 horas, como estaba planeado, me puse de pie y empecé a caminar hacia el público. Todo el mundo salió corriendo, escapando de una confrontación real⁵⁶¹.

⁵⁶⁰ Biesenbach, Klaus (ed.). *Marina Abramovic: The artist is Present*, exhibition catalogue, Museum of Modern Art, New York, 2009, p.74.

⁵⁶¹ *Idem.*

Toda vez que habíamos leído sobre teoría e historia del *performance*, y visto algunos ejemplos, el profesor Carlos pensó en realizar un acto *performático* en homenaje didáctico al *Rythm 0*. Solicitó tres voluntarios –para hacerlo más breve – y dispuso en una mesa un cuchillo, unas tijeras, alcohol de caña, un encendedor, cerillos, un artefacto simple para masajear el cuero cabelludo y un tentempié de chocolate y amaranto. Les indicó que durante treinta segundos él se convertiría en un objeto y que ellos podían o no hacer uso de los objetos de la mesa sobre el objeto. Habría un árbitro que contase cada treinta segundos. Al final de los tres minutos en total, me dieron de comer el chocolate, me masajearon el cuero cabelludo, me vaciaron la botella de alcohol en la cabeza, me habían cortado rulos de mi cabellera china, me habían quemado algunos otros rulos con un cerillo y estuvieron a punto de incendiarme la cabeza. Sobra decir que tomé las precauciones necesarias para cualquier emergencia que pudiera suscitarse.

Los alumnos habían visto varios ejemplos de performances pero no el *Rythm 0* de Abramovic; luego de este minuto y medio, se los mostré junto con la declaración propia de la artista sobre cómo se sintió y el veredicto que hizo del público si es que se deja a éste la decisión. Mi objetivo era por un lado, vivenciar la teoría mediante la ejecución de un performance, pero además, abordar el tópico de la normalización de la violencia y cómo los alumnos se asumen ante ella de tal forma que nos divertimos cuando, en un caso como en éste, la ejercemos. Al final nos detuvimos a reflexionar y dos de los voluntarios estaban apenados por la manera en que me intervinieron pues cayeron muy fácilmente en la permisividad de la situación para hacer daño a alguien que se asume voluntariamente como objeto; la tercera sostuvo que fue divertido y que no se sentía apenada pues el profesor pidió ser intervenido y fue divertido vaciarle alcohol en la cabeza. Esto da para una investigación más a profundidad, pero no es el objeto de la presente.

Tematología para el análisis del drama. La elaboración de mi modelo particular para la enseñanza del análisis dramático.



En septiembre de 2015 fui invitado a participar en el IV Congreso Internacional de Teatro y VI Congreso Nacional de Teatro de la Universidad Nacional de las Artes, de Buenos Aires, Argentina, con la

ponencia “La tematología como centro articulador del análisis comparativo del drama; hacia un modelo de análisis cualitativo”⁵⁶², producto de mi tesis de maestría. La fotografía⁵⁶³ de arriba fue tomada por una exalumna de la Universidad Nacional de las Artes que estuvo de movilidad en la Licenciatura en Artes Escénicas: Actuación. A continuación describo el modelo brevemente⁵⁶⁴:

El modelo está conformado por la tematología (*stoffgeschichte*), de acuerdo con los postulados de Phillippe Chardin (1994) y D. H. Pageaux (1994), centro del cual se desprendieron dos hilos: 1) el del análisis de los géneros dramáticos, tomando para estos efectos dos modelos, uno sobre la composición dramática de Virgilio Ariel Rivera (1989) y el otro de Claudia Cecilia Alatorre (1999) sobre el

⁵⁶² Cfr. López, Liliana y Lagré, Lucas (comps.), *Investigaciones y debates sobre la teatralidad contemporánea*. 1a. ed. Multilingüe. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Departamento de Artes Dramáticas. Universidad Nacional de las Artes, 2015.

⁵⁶³ Archivo particular Carlos Adrián Padilla Paredes.

⁵⁶⁴ Cfr. Carlos Adrián Padilla Paredes, “Los valores tradicionales en tres obras dramáticas de Aguascalientes de la primera mitad del siglo XX: *Con las alas rotas* (1925), *¡Ya viene Gorgonio Esparza!* (1941) y *Un alfiler en los ojos* (1950)”, Tesis para obtener el grado de Maestro en Arte. Universidad Autónoma de Aguascalientes. Aguascalientes, México, 2015.p. p. 21–45.

análisis del drama; y 2) el de las funciones de la literatura de Alberto Vital (1996).

La tematología nos permite identificar los temas y motivos que se tratan en cada una de las obras del corpus. A su vez posibilita establecer las diferencias subtemáticas y de motivos que las caracterizan.

La teoría de géneros dramáticos es la que permite describir la naturaleza del género teatral y establecer conexiones entre el género en particular y lo sustentado por la tematología.

El análisis funcional es el que facilita detallar puntualmente las funciones que desempeñan alguna escena o momento en particular, acción o espacio representativo de cada obra.

Diagrama de correspondencias entre tema, subtemas y motivos

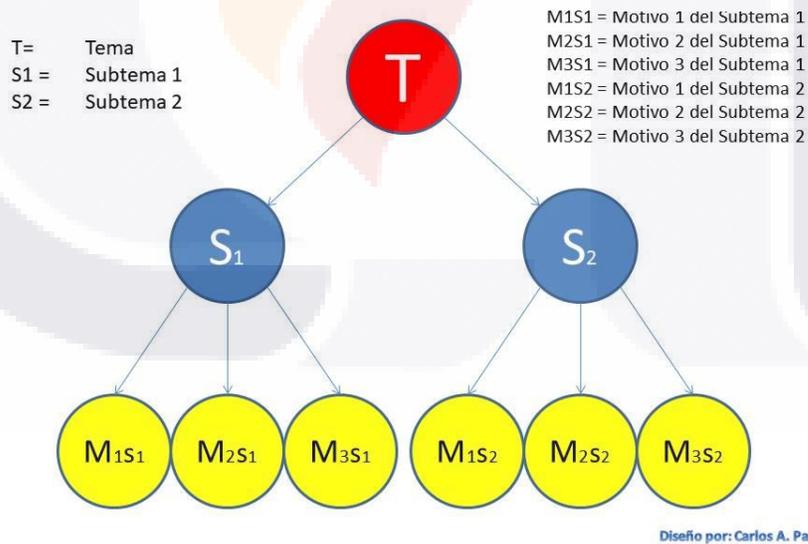


Figura 1. Diagrama temático de correspondencias⁵⁶⁵ entre tema, subtemas y motivos.

⁵⁶⁵ Elaboración propia.

Cuando he leído un texto dramático y quiero analizarlo, identifico que hay una diversidad de temas principales. La temalogía permite emplear la subjetividad y la intersubjetividad para construir conocimiento y comprensión. El estudiante es libre de colocar como tema central (T), de entre los temas identificados en la obra dramática, el que él deseé. A continuación, puede colocar dos o tres subtemas [(S1), (S2)] que están supeditados al tema central (T). Posteriormente debe elegir dos o tres motivos (objetos) importantes, primordiales, representativos de las acciones, decisiones, cursos de la trama, puntos de inflexión, para cada Subtema. En este caso, por ejemplo, para el Subtema 1 (S1), corresponden motivo 1 del subtema 1 (M1S1), motivo 2 del subtema 1 (M2S1), y motivo 3 del subtema 1 (M3S1). Y así para cada subtema. De igual manera, los motivos están supeditados a su subtema correspondiente.

En la ponencia que referí arriba, describo la metodología que elaboré para la tesis. Esta metodología nació de mi preocupación por proponer caminos metodológicos de análisis del drama a mayor profundidad para mis estudiantes de teatro. Durante años he observado que en la academia mexicana, cuando se trata de realizar análisis del texto dramático, tradicionalmente se limita a observarlo desde su género, si es tragedia, comedia, pieza, melodrama, didáctico o farsa; y de igual manera se acude a su estilo, época, movimiento, periodo, por decir romanticismo, realismo, expresionismo, teatro de la muerte, antiteatro, teatro de la crueldad, etcétera.

Sin embargo, tanto desde mi trinchera como docente así como la de este encarnado *kibbitzer* del teatro aguascalentense, me he percatado de dos fenómenos presentes entre estudiantes y compañías, grupos, directores, actores: no se cuenta con un modelo que logre exitosamente una comprensión uniforme tanto a) al

momento del análisis del texto dentro de las materias teóricas, como b) al momento del análisis del texto al momento de realizar un montaje escénico. Veamos el caso.

Ya que la literatura es polisémica, un grupo de estudiantes o de actores pueden leer, estudiar, identificar y analizar diversas cuestiones presentes en *Hamlet*. Sobra decir que, diversas interpretaciones son válidas mientras que no se despeguen del sentido del texto. ¿Y cómo saber esto? El problema más claro es cuando, en trabajo previo de mesa, un equipo de actores leen y analizan la obra y hay comprensión de muchas cosas, pero en cuanto al texto, hay comprensión del género, del estilo, de los personajes, objetivos (lo actancial); empero, a lo largo del montaje, a menudo se presentan sobresaltos cuando el director tiene una visión particular de un concepto, un actor otra, y los demás actores otra, y entonces mientras que el director quiere trabajar en una escena la intensidad desde el concepto del honor, el actor entendió el texto sí con intensidad, pero no desde el honor, sino desde la justicia o la venganza. Esto es porque no hubo un momento o un modelo que les permitiera hacer un consenso de algo como “sí, Hamlet aborda el honor, justicia, asesinato, venganza, locura, amor, traición, miedo, reflexividad existencial, pero ¿desde dónde vamos a entenderlo nosotros? Y cuando cambien estos temas a lo largo de la obra, ¿cómo vamos a asumirlos uniformemente para el montaje? ¿Hay un tema central en la obra, temas secundarios u objetos donde podamos localizarlos inequívocamente?

Ese es el primer problema, pero además estos modelos no profundizan en aspectos que tienen qué ver más con la naturaleza literaria relacionada con la sociedad. Virgilio Ariel Rivera refiere que psicoanalistas modernos, aficionados a la dramaturgia, catalogan el carácter de cada individuo dentro de un género teatral, y de acuerdo a ello sostiene que existen siete grupos conductuales en la

interacción humana partir de los cuales el teatro se vuelca en cada uno de los siete géneros. Por ejemplo:

En una pareja en la que los dos se aman, y de pronto, uno traiciona ese amor: ¿cuáles son las reacciones comunes que en el otro pueden sobrevenir?

1. Planea cualquier tipo de venganza: mata –física o moralmente– a su rival, al traidor o a ambos. Se suicida o mata a los hijos de ambos –*Medea*. Estamos en el campo de la tragedia.
2. Descubre a su pareja ante la traición: le obliga a sentirse avergonzada, la hace humillarse y pedir perdón; la pone en ridículo y, finalmente, la perdona –*El huevo de Pascua*. Estamos en el campo de la comedia.
3. En tanto que juzga al traidor, se juzga también a sí mismo, revisa sus propios actos anteriores a la traición, los reconsidera y encuentra sus propios errores, se hace cargo de ellos y reconoce la culpa, en parte o completamente, como suya propia; asume la situación ante las posibilidades o imposibilidades de reformarla –*Después de la caída*. Estamos en el campo de la pieza.
4. Hace un análisis concienzudo, a solas o con su pareja, de los antecedentes del hecho, del hecho mismo, de las circunstancias imperantes, y de todas las consecuencias que puedan sobrevenir –*Los enemigos no mandan flores*. Estamos en el campo de la obra didáctica.
5. Se propone una superación, se lanza a reconquistar, por todos los medios, el amor perdido y termina lográndolo, o se libera al

describir, finalmente, que el otro no merecía su amor –*Becket*.
Estamos en el campo de la tragicomedia.

6. Se ofusca y sin el mayor razonamiento agrede y mata; o sufre, llora, suplica y se ofende; o paga con la misma moneda; o se divorcia, abandona al traidor, lo relega, lo degrada en alguna forma o, sin decir palabra simplemente se resigna, acepta y perdona –*La dama de las camelias*. Estamos en el campo del melodrama.
7. O finalmente adopta cualquier tipo de conducta incoherente con las leyes constantes de conductas humanas y socio-morales. Se niega a sí mismo todo razonamiento o sentimiento lógicos –positivos o negativos– y se conduce sólo con base en los instintos puramente humanos de conservación–destrucción. Lo encontramos entonces por el terreno de la animalidad o de la psicopatología. Nos parece grotesco, nos mueve a la burla, nos inspira temor – *Cornudo, apaleado y contento*. Estamos ahora en el campo de la farsa.⁵⁶⁶

Esta amplia ilustración de Rivera para ver los grupos conductuales en el drama nos esclarece el centro de cada uno de los siete géneros. En ese texto, el autor profundiza en la composición de cada uno de ellos. Sin embargo, no hay una sola referencia hacia la sociedad, por lo que se puede profundizar en ese sentido. Por esa razón pensé en acudir a las Funciones Sociales de la Literatura⁵⁶⁷ de Alberto Vital.

Esta primera preocupación decantó en generar toda una estrategia a lo largo de las materias que imparto para la Licenciatura en Artes Escénicas: Actuación de

⁵⁶⁶ Virgilio Ariel Rivera, *Op. cit.*, p. p. 23–24.

⁵⁶⁷ Contenidas en Vital, Alberto. *Conjeturas Verosímiles*. UNAM, México, 1996, p. p. 11–50.

la UAA. A continuación veremos el cuadro de mi estrategia metodológica a lo largo de los semestres para además de solventar los contenidos de los programas de materia, incluir metodologías y herramientas diversas para el análisis del drama.

Cuadro 6. Herramientas metodológicas para la enseñanza del análisis dramático por semestres⁵⁶⁸

Semestre	Asignatura	Contenidos principales	Metodología
Primero	Teatro I. Clásico	Ditrambo, Dionisiadas, Dramaturgia Griega (Sófocles, Eurípides, Aristófanes) y Latina (Plauto y Terencio)	Herramientas Aristotélicas para el análisis dramático
Segundo	Teatro II. Siglo de Oro e Isabelino	Dramaturgia de los isabelinos Ben Jonson, Christopher Marlowe y William Shakespeare y de los españoles del Siglo de Oro Lope de Rueda, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca y Miguel de Cervantes	Análisis Estructural (anécdota, trama, argumento; superobjetivo, objetivo principal, objetivos secundarios; conflicto del protagonista y conflicto dramático)
Tercero	Teatro III. Neoclasicismo y Romanticismo	Dramaturgia de los clásicos franceses J. B. Poquelin Molière, Jean Racine y Pierre Corneille y de los románticos Duque de Rivas, José Zorrilla y Goethe	Tematología (tema y motivo)
Cuarto	Teatro IV.	Dramaturgia de la Modernidad:	Funciones sociales de la

⁵⁶⁸ Elaboración propia.

	Moderno y Contemporáneo	Realistas, Naturalistas y Simbolistas (Oscar Wilde, Henrik Ibsen, August Strindberg, Maurice Maeterlinck), de los Vanguardistas (Guillaume Appollinaire, Arthur Miller, Tennessee Williams, Eugene O'Neill) y de los Contemporáneos del Existencialismo y el Absurdo (Jean (Paul Sartré, Albert Camús Samuel Becket y Eugene Ionesco). Revisión teórico – conceptual de las teorías escénicas de la primera y segunda mitad del siglo XX.	literatura (18 funciones de la literatura dirigidas a las funciones literarias que cumplen las obras dramáticas desde su naturaleza textual)
Quinto	Teatro V. Novohispano y Latinoamericano	Teatro prehispánico, teatro evangelizador, teatro novohispano (Fernán González de Eslava, Sor Juana Inés de la Cruz, Juan Ruiz de Alarcón) y teatro latinoamericano de los siglos XIX y XX (Manuel Eduardo de Gorostiza, Celestino Gorostiza, Michael Eichelbaum, Rodolfo Usigli, Xavier Villaurrutia, Carlos Solórzano)	Análisis Comparativo del drama (caja de herramientas de todos los modelos disponibles aprendidos para elaborar ensayo comparativo teatral)
Sexto	Seminario de Actuación II	Aprender de la experiencia de los profesionales de las artes	Búsqueda de un discurso personal mediante la producción de un artículo

Cierre

He delimitado una metodología particular para cada semestre además de los contenidos propios de cada materia. Todo esto provino de mi tesis de maestría, en la que apliqué Tematología y Funciones sociales de la literatura que acompañaran a los métodos acuciados comunes en la academia para el análisis dramático: el de la Composición dramática de Virgilio Ariel Rivera y el análisis del drama de Claudia Cecilia Alatorre.

Mi propuesta metodológica para el análisis del drama no busca mostrarme como un descubridor del hilo negro de la pedagogía, la didáctica, estrategias y técnicas y demás disciplinas de la enseñanza. Busco dejar constancia de los métodos que un profesor de teatro de una licenciatura tiene para establecer un comparativo con las formas anteriores de enseñanza del teatro. Por un lado, la larga tradición de enseñar sobre la marcha hizo difícil concebir la separación entre la teoría y la práctica, pues el interés principal a la hora de enseñar teatro a lo largo de su historia en Aguascalientes hasta 1994 con Formación Actoral al Trote y su metodología de formación actoral, y el Técnico en Actuación del Centro cultural Los Arquitos, era que el actor fuera solvente en la escena, sin importancia o énfasis en el conocimiento de los conceptos, las teorías, sin un primer momento de aprendizaje teórico y un segundo momento de puesta en práctica. Quiero dejar constancia de cómo he venido preparando un camino teórico cimentado en modelos creados para la enseñanza del teatro, su análisis en tanto que texto dramático: estudié la maestría y realicé mi tesis en dicho posgrado, pensando en diseñar un modelo metodológico que profundizara más en el análisis literario del teatro, puesto que tradicionalmente éste se avoca a la comprensión del género dramático. Me percaté de que existen diversos modelos de análisis literario para el

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

verso y la narrativa, la novela, la cuentística, pero no para el teatro. Yo quise dotar de herramientas para indagar aspectos que a menudo quedan irreflexos dentro de los textos dramáticos, como por ejemplo los elementos que van más allá de los que corresponden al género dramático en turno. Fue así que pensé, junto con mi tutora de la maestría, la Doctora Graciela Estrada Vargas, especialista en literatura comparada, en llevar el comparativismo hacia el análisis del teatro; así, luego de revisar modelos como la imagología, el análisis actancial de Tzvetan Todorov y la Tematología, elegí esta última. Por otro lado, el teatro tiene la particularidad de ser texto pero también representación, además del público, por lo que es un arte que tiene tres caras. Entonces como el teatro tiene especial repercusión en el público, y dado que el público o los públicos diversos constituyen a la sociedad, pensé en además analizar las funciones sociales de la literatura. De esta forma diseñé un modelo triangular desde el centro de la tematología, comprender la lógica del tema central.

De hecho, en cuanto al estudio formal, también pertenezco al cúmulo de profesores que he criticado, no en un sentido *ad hominem* o su iniciativa, sino en cuanto al vacío de formación pedagógica formal –valga la redundancia– en la enseñanza en el nivel superior. Lo que yo conozco sobre las áreas de la enseñanza se las debo a mi historia de vida mayormente por mis padres, pues en casa desde mi infancia siempre tuve a la mano libros sobre educación, conductismo, constructivismo, Skinner, Piaget, Vigotsky, Ausubel, Montessori, Freire, así como sus planeaciones, libros de reformas, de planes de educación en México (Plan 1993, Plan 1997, Plan 2010, etcétera). En segundo término al profesor Humberto Cerda que me impartió la materia de filosofía cuando estudié la preparatoria en el Centro de Bachillerato Tecnológico industrial y de servicios No. 168, a quien le pregunté sobre el tema y me facilitó además una serie de nombres de corrientes de la

educación y teóricos diversos. En tercer término, lo que aprendí en las materias de didáctica general, didáctica de la literatura y microenseñanza en la Licenciatura en Letras Hispánicas en la Universidad Autónoma de Aguascalientes. Mi historia como profesor está directamente relacionada con mi historia de vida. Por ello el relato de este capítulo fue necesario y pertinente desde la autoetnografía.

Mi objetivo al exponer mi propuesta de enseñanza es dejar constancia de uno de los afluentes más caudalosos y frondosos a los que mi cauce teatral me ha anegado. Conforme fui navegando por las aguas de mi camino docente, me fui percatando de las carencias que tenía como facilitador tanto en cuanto a conocimiento como a didáctica; esta fue una de las razones más poderosas por las que decidí el delta de la maestría en arte y posteriormente la del doctorado en estudios socioculturales. Uno que me permitiera reconstruir no mi historia, sino la del teatro en Aguascalientes durante el siglo XX. Una historia que dote de conocimientos en torno a la enseñanza y la práctica del teatro en el periodo y la entidad referida, así como sus cambios, rupturas y contradicciones socioculturales, y que también me permita describir, analizar y reflexionar mi propio papel como actor de la enseñanza del teatro en la educación superior.

Conclusiones

1) *Chin Chun Chan*

La obra *Chin Chun Chan* del aguascalentense José F. Elizondo es una de las obras que más éxito ha tenido a nivel nacional en la historia del teatro mexicano. Antonio Magaña Esquivel sostiene que tuvo más de diez mil representaciones. Existe continuidad de su éxito puesto que se ha llevado a la escena en diversas ocasiones posteriores, por diversas compañías, resaltando la Compañía Nacional de Teatro en 1992, teniendo siempre una gran respuesta de aceptación del público y los medios. En 2016 la Universidad Autónoma de Aguascalientes como un primer espectáculo multidisciplinario en que todas las licenciaturas del Centro de las Artes y la Cultura, resaltando la participación de la Licenciatura en Artes Escénicas: Actuación, se involucraron en colaboración con el Instituto Cultural de Aguascalientes.

Éxito en taquilla no es sinónimo de buen arte teatral. ¿Un libro es bueno porque vendió miles de ejemplares?, ¿el filme 'iw' es el mejor por tener la audiencia más alta?, ¿ese político es el más calificado para gobernar ya que mucha gente votó por él? No, estamos en el terreno de la falacia *argumentum ad numerum*, donde algo se da como cierto de acuerdo a la cantidad de gente que lo aprueba.

Por otro lado, lo que sí, es que es indicador de la xenofobia del mexicano. Si bien la ejecución escénica de los actores fue buena, quiero remitirme a la temática de la obra. Existe una fuerte contradicción en que esta obra estrenada en 1904, con un texto fuertemente cimentado en la xenofobia y la xenofilia como lo hemos demostrado aquí, más de cien años después, sea el primer gran esfuerzo institucional por presentar una puesta en escena de gran formato en el máximo

recinto de la Ciudad que es el Teatro de Aguascalientes ¿Qué es lo que quiere decir, mostrar la UAA con esta obra? Este proyecto lo desarrolló el Decanato sin consulta de los académicos correspondientes, que habrían podido significar un filtro temático y discursivo; va en contra del discurso institucional humanista de la UAA y del ICA. En ambas instituciones existe una gran vinculación con estudiantes y profesores provenientes de diversas latitudes del país y del extranjero, por lo que elegir esta obra que se mofa de las diferencias culturales sin reparar en el contexto de compraventa de esclavos y de cosificación de la mujer hacia finales del siglo XIX demuestra un poco sensibilidad y conciencia de la Universidad hacia dichos temas que en la actualidad permanecen presentes en la álgida agenda de las discriminaciones sociales. En la época de José F. Elizondo no se contaba con un consejo académico que determinara la pertinencia o no de una puesta en escena de acuerdo a su contexto sociocultural. En esa época el hartazgo del mexicano –bueno para burlarse pero no para proponer– cuadró excelentemente con el tema de la obra para que fuera un éxito en taquilla; más de cien años después, se elige esta obra teniendo una licenciatura en el seno de una institución de educación superior con académicos capaces de emitir su juicio calificado al respecto: esto contradice el avance en la formalización y la profesionalización del teatro en los niveles teórico, pedagógico, y de responsabilidad social, pues se deberían de proponer obras que contribuyan a la sensibilización, desarrollo integral y los valores humanos, no que una que atente a ellos.

2) El teatro amateur

Existe continuidad en el teatro amateur, ya que el Conjunto “Hamlet”, que ha pasado la estafeta en dos ocasiones sigue en activo, actualmente teniendo como

líderes a Ambrosio y Zenaido Muñoz, aunque con pausas de varios años entre montaje y montaje. Sin embargo es una contradicción que se evalúe con la misma vara en la actualidad a los productos escénicos provenientes del teatro amateur y a los demás tipos de teatro, pues tienen cimientos, razones, objetivos y prácticas distintas. Es innegable que el amateur no solo en el teatro, sino en casi cualquier ámbito es una figura que permanecerá, pues el ser humano no tiene la capacidad de incursionar en todos los ámbitos del conocimiento de manera profesional dadas su limitación biológica en cuanto a su duración en dimensiones espaciotemporales, pero no podemos exigir lo mismo a un amateur que a un profesional. Así como no podemos exigirle a un futbolista amateur que haga su trabajo al nivel de un profesional, teniendo en cuenta las diferencias diversas: acondicionamiento físico, paga, días de entrenamiento, alimentación,

3) La institución y el desconocimiento del origen

Existe continuidad en el teatro de Antonio Leal y Romero dentro de la figura de Jesús Velasco, pues permanecen los talleres de conocimientos elementales de teatro sin afanes profesionalizantes sino introductorios para quien desee tener contacto y conocimiento del teatro pero no como una profesión. Por otro lado existe una contradicción en que el Centro de Estudios Teatrales del Instituto Cultural de Aguascalientes que él comanda desde hace décadas no se haya propuesto evolucionar en cuanto a enseñanza y práctica teatral. En cuanto a enseñanza, porque los objetivos y sustentos teóricos y metodológicos permanecen dirigidos a ofrecer talleres de tres niveles: principiantes, intermedios y avanzados, en cuanto a práctica porque hacia mediados de la década de 1980 y 1990 La Columna de Aguascalientes contaba con varios de los actores más representativos en

Aguascalientes. Entonces cabe la pregunta, ¿por qué el Instituto Cultural de Aguascalientes no se preocupó por profesionalizar a quienes le dieron tanta presencia artística, cultural, teatral en ese periodo? Es una contradicción que en el estatuto de creación del ICA en 1985 se hable de que todo ciudadano tenga acceso a la cultura, pero a quienes ya estaban allí haciendo un papel principal no se les dieron los medios para subir al siguiente escalón y que fueran ellos los encargados y pioneros de la profesionalización del teatro en Aguascalientes cuando el programa de Técnico Superior en Actuación. Es una contradicción que en dicho programa se diga:

La mayoría de los artistas de Aguascalientes son personas que no han profesionalizado su trabajo; aquellos que han sido contratados por alguna institución carecen de ingresos y prestaciones suficientes porque ni la práctica ni el trabajo están formalizados. Los artistas y maestros artistas deben procurarse otras actividades para sus ingresos económicos lo cual significa detrimento de su quehacer artístico.

Pienso que el ICA pudo institucionalizar un programa para hacer justicia y profesionalizar a los maestros con trayectoria, mismos que habían formado generaciones de actores en el estado, para que ellos fueran los encargados del técnico superior en actuación. Me parece sumamente consiente que el ICA haya decidido dar un paso y sentar un programa sin precedentes en la historia del teatro aguascalentense hacia la formalización y profesionalización mediante el Técnico en Actuación, pues esto supone una ruptura capital. Sin embargo no aplaudo la estrategia que dejó de lado a sus propios maestros: prefirió actuar de nueva cuenta centralizadamente y se trajeron maestros quizá competentes, pero sin un mínimo

de conocimiento en cuanto al contexto, con un plan por el que varios de los maestros habían trabajado por décadas. Esta estrategia tiene la apariencia de buscar una renovación pero descontextualizada y de la manera más inmediata y sin observar la importancia ni reconocer el trabajo de los maestros.

Como leemos arriba en el mismo programa se toma un momento para hacer conciencia de que el artista que no se ha profesionalizado tiene una realidad de un trabajo informal –con las implicaciones de derechos y obligaciones laborales– además de que debe buscar otras actividades para procurar el ingreso económico eso en detrimento de su quehacer artístico. Si nos percatamos, entonces esta estrategia, en lugar de reconocer a los maestros artistas fue un duro golpe hacia ellos, pues precisamente ante un proceso de profesionalización ahora ellos quedarían rezagados y sin posibilidades de acceder a esas nuevas prospecciones laborales privilegiadas para los formales. Entonces se entiende que exista una ruptura y que José Claro Padilla decida salir de La Columna de Aguascalientes para perseguir mejor su proyecto personal de la formación independiente de actores bajo un esquema pedagógico completo que considera planes de estudios, foros para la representación además del propio, y el contacto con la comunidad través de una Asociación Civil.

Otro claro ejemplo en este orden de contradicciones aunque más adelante en el tiempo, es José Concepción Macías Candelas, ya que nadie pone en duda su capacidad en cuanto a la actuación y la dirección; sin embargo este gran exponente del teatro aguascalentense en México, no puede ser contratado por las dos casas máximas de estudio más allá de nómina por asignatura, porque no cuenta con una formalización de estudios a nivel licenciatura y si, además, alguna vez él pensara en una plaza, dadas las reglas de los concursos de oposición, no podría participar por los rubros diversos de escolaridad, posgrado, e idiomas. También es

importante observar que algunos de los maestros epónimos que pudieron haberse considerado, ya contaban con cierta edad. Las instituciones observan este factor al momento de las contrataciones de personal. La Universidad Autónoma de Aguascalientes, por ejemplo, no contrata a nadie mayor de 40 años por las implicaciones laborales de jubilación. Hay un tema de discriminación etaria detrás, pero es importante entender que existe una lógica institucional y que el esquema de jubilaciones relacionado con la edad no contempla estos fenómenos. Esto nos deja ver lo importante que es la perspectiva y el contexto y la conciencia histórica de una disciplina y su cambio a través de los tiempos; es una injusticia para los grandes maestros reconocibles.

Pero por otro lado, si comparamos los objetivos del Centro de Estudios Teatrales CET, del Técnico Superior en Actuación de "Los Arquitos" TSA, del Técnico Superior Universitario en Actuación TSUA, y de la Licenciatura en Teatro LT de la Universidad de las Artes, todos ellos del Instituto Cultural en Aguascalientes, nos daremos cuenta de varias cosas, pero ahora quiero resaltar dos: 1) los programas técnicos evolucionaron en una continuidad deseable hacia la Licenciatura, y 2) cada uno cumple una función específica. El CET, básico, tallerístico, no profesionalizante. Los técnicos y la LT, profesionalizante. Dicho esto, emerge como una gran contradicción que el espacio privilegiado dentro del gran foro que es la Feria Nacional de San Marcos, permanezca para La Columna de Aguascalientes (dicho sea de paso, una agrupación que el ICA no ha querido reconocer luego institucionalmente a pesar de que en el imaginario de la gente así lo sea por su presencia escénica longeva), en lugar de abrir estos espacios para los profesionales que se forman en sus propios espacios, y en los demás espacios. Recordemos que la función del ICA es brindar a todos el acceso a la cultura, lo que

no privilegia a quienes se forman allí sino que es abierta a toda la población del estado. Y sin embargo se han privilegiado los cacicazgos.

La Universidad Autónoma de Aguascalientes, por su parte, estableció una estrategia de nivelación para los actores, directores y maestros con trayectoria reconocible sin estudios formales en torno al teatro para que fueran éstos quienes permitieran abrir la Licenciatura en Artes Escénicas: Actuación. Así, en colaboración con la Universidad de Guadalajara y en un año, se “revalidaron” los conocimientos obtenidos a lo largo del tiempo y su experiencia sobre las tablas bajo el título de licenciado en artes escénicas para la expresión teatral, en 2010.

4) 1994. El año de la ruptura

La iniciativa de José Claro Padilla de formar una agrupación dedicada a la formación actoral por la vía independiente es una sin precedentes en Aguascalientes. En México son pocas las rastreables, sobresaliendo el Foro Stanistablas de Patricia Reyes Spíndola. Víctor Hugo Rascón Banda dijo, cuando se abrió, que:

Junto a la Plaza Washington, en la colonia Juárez, se ha abierto un nuevo espacio teatral, al que es justo darle la bienvenida, por necesario, por bello y funcional y porque cada foro que se abra en esta violenta ciudad que se deshumaniza es una posibilidad más de acercar las artes escénicas a sus habitantes y una vela encendida al teatro⁵⁶⁹

⁵⁶⁹ Rascón Banda, Víctor Hugo, “Stanistablas”, Redacción del diario *Proceso*, del 16 de agosto de 1997, disponible en <https://www.proceso.com.mx/176253/stanistablas>, consultado el 11 de abril de 2018.

Este emprendimiento sin precedentes continúa hasta la actualidad y a lo largo de 24 años ha brindado a la sociedad actores, directores y maestros que se han desempeñado en otras agrupaciones e incluso han ingresado posteriormente a universidades para profesionalizarse o por otro lado, para incorporarse como docentes. Tanto la Universidad Autónoma de Aguascalientes como la Universidad de las Artes han invitado al profesor a formar parte de su cuerpo académico dada su larga y reconocible trayectoria, pero él permanece en su proyecto personal que cuenta con reconocimiento nacional e internacional. Sólo eventualmente ha participado en proyectos institucionales.

Bien podríamos llamar a 1994 como el año de la ruptura puesto que en ese mismo año suceden varias cosas: se rompe con la informalidad en la enseñanza del teatro a través del Técnico Superior en Actuación, se rompe con la institución puesto que uno de sus maestros y actores principales emprende el camino profesionalizarte independiente, y en ese mismo año arranca el Programa Nacional de Teatro Escolar.

Un fenómeno que a su vez es continuidad y contradicción es que los actores y maestros participan de las tres cosas de una u otra forma. Mariana y Alexa Torres provienen del grupo independiente, pero a su vez Mariana se formó como técnico superior en actuación, participó del Programa Nacional de Teatro Escolar PNTE y posteriormente como parte de la nivelación de la Universidad Autónoma de Aguascalientes y la Universidad de Guadalajara, lo que le permitió ser docente y actualmente Jefa del Departamento de Artes Escénicas y Audiovisuales de la UAA; Alexa, por su parte, coordinadora de la Licenciatura en Teatro. Al igual que ellas varios de los que actualmente somos profesores de las licenciaturas, provenimos de los grupos independientes, de la formación previa en el CET y de participar en

el PNTE. Dicho esto, la continuidad es clara, pues los actores más jóvenes en aquellos años son quienes se profesionalizaron. Los “antiguos” o anteriores, no.

Aunque breve, la influencia de Silvia Martínez y su grupo *Ce-Ollín* es fundamental para entender a Las Hijas de Doña Chayo como el primer grupo femenino independiente de teatro en Aguascalientes, no sólo en cuanto a ser el primer grupo de mujeres que hacían teatro, que aprendieron con Martínez, sino a desarrollar un discurso dramático de temáticas teatrales de mujeres, a partir de materiales de Rosario Castellanos, Franca Rame y Darío Fo. El teatro de la pareja italiana aborda diversas facetas de la mujer en la sociedad, sus roles y la sociedad machista. Ellas no enseñaban a actuar, sino que su discurso pretendió iniciar el feminismo desde el teatro en Aguascalientes.

Permanecen algunos aspectos en la enseñanza que provienen de lo aprendido por parte de la informalidad. Ello ha permeado de informalidad en diversos aspectos de la formación superior. Por ejemplo el perfil como docente. Esto implica la sospecha, mas no obliga su confirmación sin evaluación, de que sus métodos de enseñanza sean los mismos a través de los cuales él se formó. Esto supone entonces una gran contradicción en la que le profesor estudia para ser, saber y hacer, mas no para la transmisión del conocimiento. Si bien esta es una condición global de la educación superior en nuestro país, en la que el ingeniero sabe pero no sabe enseñar, y las universidades pretenden solventar capacidades pedagógicas con cursos de treinta horas, observamos que el profesor de teatro, muchas veces sigue enseñando como antes, pero ahora el alumno tiene el cobijo de la institución y un programa organizado y estructurado que le permite obtener un grado.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Sé que no destapo el hilo negro al decir que urge una renovación en los aspectos pedagógicos, no solo de la enseñanza del teatro, sino en el plano general de la educación superior.

Por otro lado la poca profesionalización centrada sólo en el nivel licenciatura, ha hecho que los profesores nos estanquemos en la escalinata del escalafón docente, pues es imperante el estudio de programas de posgrados para que aspiremos a plazas. En el panorama nacional son contados las maestrías y doctorados relacionados con el teatro, lo que hace fácil la lectura de que la mayoría de nosotros estamos contratados por asignatura, lo que estanca a los profesores laboralmente y a la carrera en su crecimiento en papel como educador pero no como generador de conocimiento investigativo.

Sin embargo el compromiso de los profesores va más allá del cumplimiento de los horarios de asignatura, pues ya que hay muy pocas plazas de medio tiempo y no hay oferta nueva ni de tiempos completos, el trabajo de academia y todo el cúmulo de requerimientos laborales que la universidad exige al docente, tales como asesoría, tutoría, trabajo colegiado, comisiones, ensayos se solventan en una carga horaria extra sin una retribución económica por su trabajo.

5) Diálogos continuadores y contradictorios entre el teatro independiente, institucional y universitario

Una continuidad entre el teatro independiente y el teatro profesional reside en que Alexa y Mariana Torres han incursionado en Las Hijas de Doña Chayo, que bien podríamos calificar de teatro feminista. A su vez, en ese orden son la primera, la Coordinadora de la Licenciatura en Teatro de la Universidad de las Artes, y la

segunda, la Jefa del Departamento de Artes Escénicas y Audiovisuales, de quien depende la Licenciatura en Artes Escénicas: Actuación.

Existe por otro lado contradicción en quienes se han formado en las filas de los diversos tipos de teatro: independientes, institucionales, Técnico, universitario, mismos que se asumen como humanistas, pero que han participado en las obras de La Columna, de finales del siglo XX en adelante, mismas que como hemos dicho, en más de una ocasión han tenido un discurso discriminatorio, homofóbico, racista y banalizante por medio de un teatro comercial de comedias ligeras instauradas en el seno del humor mexicano machista. Y sin embargo las obras se siguen presentando porque son redituables y porque existe una tradición arraigada.

La profesionalización de un oficio implicaría la mejora en las oportunidades laborales, sin embargo en la realidad del campo laboral es muy raro que los programas de radio, cine, televisión exijan un título. El filtro “laboral” es el casting, el cual obedece muchas veces a sistemas caprichosos donde en más de una ocasión la habilidad histriónica queda de lado privilegiando la apariencia física y el parecido con el estereotipo de moda. Así en muchos castings se leen cosas como “Se busca actriz tipo europeo”, “tipo afroantillana”, “tipo latinoamericana”. Estamos en el tiempo de los nuevos *tippi fissi* de la *Commedia dell'arte* donde el actor ahora se busca por encajar en un perfil estereotípico –ni siquiera dominar sus características, solo parecerse– pero no por dominar las herramientas actorales. Por otro lado es una realidad que existe poca vinculación entre las universidades y los campos de trabajo relacionados con el arte en Aguascalientes, los cuales además, son limitados.

La independencia y la autogestión de proyectos personales son la vía principal para el egresado; incorporarse momentáneamente a La Columna de Aguascalientes, algunos pocos a Formación Actoral *Al trote* (puesto que la

compañía forma a sus propios actores), o a otras agrupaciones independientes, o formar su propio grupo y sus propios proyectos. Muchos son los que emigran a la Ciudad de México, donde el panorama tampoco es de abundancia de trabajo y el tráfico de influencias y el amiguismo es común en los medios.

Es una contradicción que se ha profesionalizado el teatro pero su carácter laboral no es como otros trabajos. Esto es relacionable con el profesional de cualquier otro arte. No cuenta con un trabajo fijo, con prestaciones ni programa de jubilación. Esto sucede en un país al que no le interesan las artes y la cultura, el reconocimiento social y gubernamental es pobre al respecto.

Del reconocimiento del oficio y de la profesión teatral

Tradicionalmente se piensa que cualquiera puede actuar, porque antes en efecto, actuar era muy simple, solo era querer hacerlo. Esa postura continúa y hace que se menosprecie el trabajo del actor.

Cuando era estudiante e invitaba a mis maestros de la licenciatura en Letras a ver teatro, ya fuera de Al trote o de algún otro montaje que les refiriera, la generalidad de la respuesta era denostativa en función de ser un teatro local. Menospreciaban el trabajo del actor local. Sus motivaciones –debo decir, sus desmotivaciones– están fundadas en tratarlo como si su valor fuera poco, aunque ni siquiera habían asistido alguna vez, lo que se traduce en un desconocimiento de las múltiples implicaciones que tiene prepararse como ejecutante de la escena dramática y del contexto local al respecto. Si bien antes el actor solo tenía que seguir las indicaciones del maestro o director en su proceder empírico, aun así el tiempo dedicado a los ensayos, la inversión en vestuario, transporte, comidas, escenografía, pago de renta del lugar de representación si es que no es propio,

suponen un costo; y si a esto le añadimos la inversión en cursos, talleres en los momentos posteriores del teatro en Aguascalientes durante el pulso a partir de Leal y Romero, pasando por Jorge Galván, Jesús Velasco, José Claro Padilla, y posteriormente los programas institucionales de técnico o licenciado, el reconocimiento al trabajo y a la identidad como profesional del teatro aun es pobre por parte de la sociedad. Me he estado refiriendo en tanto que oficio, profesión, identidad, pero también en cuanto al pago. Un independiente además de producir, debe vender; la institución tiene mecanismos que se encargan de esto y el creativo se concentra en su labor.

To be or not to be professional, that is the question Sin embargo la percepción sigue siendo la misma sobre pensar al actor como alguien que hace algo que cualquier otro podría hacer. Y claro que podría, siempre y cuando tenga las aptitudes, habilidades, capacidades, sensibilidad para tener la vocación del artista dramático.

Ser actor es una de las profesiones más complejas que existen, puesto que necesita saber de todos los rubros del conocimiento humano. El actor necesita ser el más empático de todos para poder ejecutar cualquier personaje que le sea requerido. Hay tantos tipos distintos de personajes que difieren en cuanto a niveles socioeconómicos de épocas y edades distintas, escolaridades diversas, orientaciones sexuales múltiples, profesiones que abarcan todo el espectro del ámbito de la historia del oficio y el trabajo humano que van del cavernícola que inició el intercambio de bienes y servicios al científico teórico de la teoría de cuerdas, psiques tan particulares como comunes, complejas y disonantes y desconcertantes para el psicólogo más experimentado, éticos o bárbaros que dejarían perplejos a Fernando Savater o a quienes orquestan bombardeos actualmente en las zonas civiles de Siria o en el pasado en Hiroshima o Nagasaki;

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

autoridades de la medicina o Cantinflas del clasicismo francés como el Bartolo de Molière, médico a la fuerza de palos; mujer emancipada que urde un plan para que muelan a palos a su marido golpeador como la esposa del Bartolo de la campiña humilde francesa o muñequita cansada de serlo como la Nora burguesa realista de Ibsen; hitos de la seducción burlesca como el Don Juan barroco de Tirso o el romántico de Zorrilla o tímidos neoyorkinos como los protagonistas autorreferenciales de Woody Allen; prodigios de la filosofía y el surrealismo y existencialismo humano como el Segismundo calderoniano que nos enseña sobre el sueño, la realidad y la libertad, sin haberla probado jamás, o del absurdo como el personaje de Ionesco que ante la ‘rinocerización’ de la sociedad consumista, capitalista y enceguecida por la política tiránica y sus medios opresores es tomado por loco al no querer participar de ese encadenamiento de la libertad en la sociedad cosmopolita de mediados del siglo XX en la metrópoli occidental.

Esto tiene que ver también con el modelo educativo neoliberal mexicano que orienta los esfuerzos educativos primigeniamente hacia la tecnocracia. Las carreras de ingeniería son las más acuciadas porque se busca que el mexicano sea más una fuerza de trabajo que un generador del mismo. Nos preparamos para trabajar para transnacionales, pero no para trabajar nuestro interior, sensibilizarnos y reflexionar acerca de nuestro papel en nuestra propia vida. El arte, en este caso el teatro, nos brinda la posibilidad de aprender cosas que no aprenderíamos bajo ningún otro esquema. Para mí el teatro es el arte más complejo de manera dual 1) en tanto que arte puesto que engloba todos los demás artes; y 2) en tanto que rubro, disciplina o ámbito del conocimiento humano puesto que engloba todos los demás. Para mí el teatro es el arte de la empatía, la conciencia y la sensibilización humana. Es el arte que nos permite la posibilidad de enfrentarnos mediante la catarsis aristotélica identificadora bajo el “qué *phobos* (miedo) que me pase eso o pobre del miserable

(*eleos*) al que le sucede esa tragedia”, o a través de la experiencia concientizadora y sensibilizadora de los teatros de los teóricos de la escena moderna o contemporánea como el *verfremdungseffekt* (distanciamiento) brechtiano que le pide al espectador ser consciente de que “lo que sucede en la escena es ficción y la verdadera tragedia está allá afuera en la realidad inmediata” de la opresión de los gobiernos tiránicos y holocausticos y sus consecuencias, o bajo el esquema de Boal quien desde su teatro del oprimido concibe que “el teatro pasó a ser un instrumento de lucha para la transformación social⁵⁷⁰, o Thadeusz Kantor con su teatro de la muerte⁵⁷¹, quien busca que el teatro sea un medio a través del cual la sociedad tenga reflexividad y reconocimiento de las personas de la tercera edad, mediante un modelo de actores que no necesariamente lo son, pero que son personas de esta etapa humana, dispuestos a compartir sus experiencias desde la vejez por medio de una narrativa de la corporalidad.

La sociedad aun no da el salto para que la formación profesional del artista escénico teatral tenga una cabida plena en la dinámica laboral. Esto podría deberse a la larga tradición en que ha tenido que arreglarse las por sí mismo, si no pertenece a las instituciones. Aun no comprende que, como dijera Ionesco, hay cosas inútiles que son fundamentales que se hagan, por lo que no identifica como importante lo que no es productivo. Las actividades productivas son muy necesarias, vaya elementales –el mismo teatro echa mano de la escenotecnia, ingeniería teatral, diseño arquitectónico, producción, etcétera–, pero como dice el personaje de Robin Williams en su papel del profesor Keating en *Dead Poets*

⁵⁷⁰ Cfr. Boal, Augusto. *Teatro del Oprimido. Juegos para actores y no actores*. Nueva Imagen, México, 1980.

⁵⁷¹ Cfr. Kantor, Thadeusz, *Teatro de la muerte*. Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1979/ 2004.

*Society*⁵⁷² la poesía (germen de todo arte si lo entendemos desde la *poïesis* aristotélica) “es lo que le da sentido a la vida, para esto vivimos”.

Se entiende que no se haya reflexionado sobre el teatro porque en Aguascalientes no existen investigadores profesionales del fenómeno teatral, aparte de mí. Sin embargo en este sentido puedo decir que he permeado a dos de mis exalumnos, los cuales han ingresado a la maestría en arte, posgrado del cual egresé. En 2019 comencé a asesorar a uno de ellos en su trabajo investigativo.

Es el caso sobre la docencia y la práctica: no es lo mismo saber un oficio o una profesión, que enseñar sobre ella, son ámbitos distintos, el primero es el de la ejecución de los saberes y el segundo sobre la transmisión de los mismos. Así en cuando a la investigación, no se puede pedir que esto provenga profesionalmente del actor, quien a duras penas ha luchado por subsistir en el árido territorio del reconocimiento de su actividad, y por encontrar mecanismos de enseñanza cada vez más hacia lo formal y profesionalizaste. El oficio del investigador al igual que el del actor y el del profesor es otro distinto. El posgrado es el que está diseñado para la especialización y la formación de investigadores en el sistema educativo mexicano. Incluso a nivel nacional son pocos los especialistas con posgrados dedicados a la investigación teatral.

⁵⁷² Cfr. *Dead Poets Society* (1989). Dir. Peter Weir. En <https://www.imdb.com/title/tt0097165/> consultado el 3 de mayo de 2018.

De los posgrados relacionados con el arte y el teatro en Aguascalientes

En un país en el que la formalización de las artes en la educación ha tenido sus pionerías hacia los años cincuenta del siglo pasado en el otrora Distrito Federal, Veracruz y Guanajuato –siendo el primero en cuanto a teatro en ser reconocido el de la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT), en 1987–; y en el que diversos de sus estados recientemente se encuentran formalizando la educación superior de las artes es lógico encontrar una muy reducida oferta de programas de posgrado en torno al teatro. Dada esta situación, y por charlas diversas con profesores colegas, fue que pensé en buscar una opción⁵⁷³ que me permitiera seguir con mi labor docente aunque restringida⁵⁷⁴ y crecer en mis conocimientos profesionales. Así decidí cursar la Maestría en Arte en la Universidad Autónoma de Aguascalientes.

Los candados de los compromisos de dedicación exclusiva del Conacyt que prohíben trabajar durante el estudio de un posgrado, dificultan sistemáticamente que, una vez titulado, el egresado consiga oportunidades de trabajo en su área por la falta de experiencia laboral. Si esto sucede en ámbitos con tradición académica, formal y laboral en nuestro país, tales como medicina, leyes o ingenierías, la realidad para alguien de un nuevo ámbito en el terreno de la formalidad, la

⁵⁷³ Con “general” me refiero a la Maestría en Arte. Si bien inicialmente había pensado estudiar una maestría en teatro, esta maestría que toca todas las artes me ofreció una postura panóptica que enriqueció mis perspectivas teatrales desde la filosofía, la educación y la demás artes.

⁵⁷⁴ La Maestría en Arte se encuentra en el padrón del PNP del Conacyt. Tuve una beca al igual que para desarrollar la presente tesis doctoral; dentro de los lineamientos se encuentran la dedicación exclusiva al posgrado lo que implica que trabajar está prohibido; la única posibilidad es la docencia con una dedicación máxima de 8 horas a la semana y debe ser rigurosamente en un ámbito directamente relacionado con el tema de la tesis. Por esta razón tuve que solicitar una reducción de mi carga horaria. Una de las consecuencias laborales es que ha implicado que no haya podido participar en concursos de oposición de plazas docentes y que durante 6 años (maestría 2012–2015; doctorado 2015–2018) de los 8 que llevo como docente, haya tenido que laborar poco, con los respectivos impactos en los diversos rubros que acostumbran revisar el historial laboral, tales como crédito, Seguro Social, Fondo para el retiro, entre otros.

profesionalización y las reglas del juego laboral como el de las artes, el teatro, es mucho más complicada para prosperar tanto en la academia como en el mundo laboral.

El profesor universitario de teatro proviene de un origen de las tablas más stanislavskianas, y se ha profesionalizado como actor, pero no como profesor. El rumbo final que esta tesis ha tomado es la de la abstracción de mi práctica docente. Mi objetivo al exponer mi propuesta de enseñanza es dejar constancia de uno de los afluentes más caudalosos y frondosos a los que mi cauce teatral me ha anegado. Conforme fui navegando por las aguas de mi camino docente, me fui percatando de las carencias que tenía como facilitador tanto en cuanto a conocimiento como a didáctica; esta fue una de las razones más poderosas por las que decidí el delta de la maestría en arte y posteriormente la del doctorado en estudios socioculturales. Uno que me permitiera reconstruir no mi historia, sino la del teatro en Aguascalientes durante el siglo XX. Una historia que dote de conocimientos en torno a la enseñanza y la práctica del teatro en el periodo y la entidad referida, así como sus cambios, rupturas y contradicciones socioculturales, y que también me permita describir, analizar y reflexionar mi propio papel como actor de la enseñanza del teatro en la educación superior.

Referencias

Bibliografía

- Aguirre Lora, María Esther (coord.), *Rememorar los derroteros. La impronta de la formación artística de la UNAM*. México, Bonilla Artigas Editores, UNAM, Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, 2015.
- Alatorre, C. C. *Análisis del drama*. Escenología, México, 1999.
- Appendini, Guadalupe, *Aguascalientes, 46 personajes en su historia*, Gobierno del Estado de Aguascalientes, Aguascalientes, México, 1992.
- Arellano Olivas, María del Carmen, *Antonio Leal y Romero. Obras Seleccionadas*. Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2011.
- Argudín, Yolanda, *Historia del teatro en México*, Panorama, México, 1985.
- Ausubel, D. *Psicología educativa. Un punto de vista cognoscitivo*. Ed. Trillas. México, D. F., 1997.
- Bajtín, M. *Teoría y Estética de la Novela*. Cap. "Rabelais y Gogol. El arte de la palabra y la cultura popular de la risa". Altea, Taurus, Alfaguara, Madrid, 1989.
- Barba, Eugenio, *Teatro. Soledad, oficio y revuelta*, Buenos Aires, Catálogos, 1997.
- Barthes, Roland, *Ensayos críticos*, Seix Barral Editores, Barcelona, 1978.
- Bénard Calva, Silvia, *Atrapada en provincia. Un ejercicio autoetnográfico de imaginación sociológica*, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2014.
- Benedetti, Jean, *Stanislavski: his life and art*, Methuen, London, 1999.
- Benjamin, Walter, *Tentativas sobre Brecht*, Taurus, España, 1987.
- Biesenbach, Klaus (ed.). *Marina Abramovic: The artist is Present*, exhibition catalogue, Museum of Modern Art, New York, 2009.

Boal, Augusto, *Teatro del Oprimido. Juegos para actores y no actores*. Nueva Imagen, México, 1980.

_____ *Hamlet and the Baker's son: My life in Theatre and Politics*, Routledge, London, 2001.

_____ *The aesthetics of the Opressed*, Routledge, London, 2006.

Brecht, Bertolt, *El pequeño organon para teatro*. Apartado 42, Editorial Don Quijote, 1983.

Brook, Peter, *El espacio vacío*, Ediciones Península, Barcelona, 1973.

Brunel, Pierre e Chevrel, Yves, *Compendio de literatura comparada*. Traducido con la ayuda del Ministerio Francés de la Cultura y la Comunicación. Siglo XXI Editores, México, 1994.

Bruner, J., *Actos de significado*. Alianza Editorial, Madrid, 2000.

Camacho Sandoval, Salvador, *Antenas Vivas. Conversaciones con artistas de Aguascalientes*, Editado por la Universidad Autónoma de Aguascalientes, el Consejo de Ciencia y Tecnología del Estado de Aguascalientes y el Instituto Cultural de Aguascalientes. Aguascalientes, 2009.

_____ *Bugambilias. 100 años de arte y cultura en Aguascalientes 1900–2000*, Universidad Autónoma de Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes, Consejo de Ciencia y Tecnología del Estado de Aguascalientes, Aguascalientes, 2010.

Canavaggio, J. (ed.), *La comedia. Seminario Hispano- Francés organizado por la Casa de Velázquez. Madrid, Diciembre 1991-junio 1992*, Madrid, Casa de Velázquez, Collection de la Casa de Velázquez, 48, 1995.

Coll, C., *Psicología de la instrucción: la enseñanza y el aprendizaje en la educación*. Horsori Editorial, Barcelona, 1999.

De Toro, Fernando, *Semiótica del Teatro*. PasoDeGato, México, 2014.

_____, *¿Qué es el performance? Entre la teatralidad y la performatividad*, Paso de Gato, México, 2014.

Dubatti, Jorge, *Introducción a los estudios teatrales*, Libros de Godot, México, 2011.

Elizondo, José Francisco y Medina Rafael. *Chin Chun Chan. Conflicto chino en un acto y tres cuadros*. Música del maestro Luis G. Jordá, Medina y Compañía Impresores, México, 1904, en *Tramoya*, Revista de teatro de la Universidad Veracruzana, Centro de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli" CITRU / INBA.

Ellis, Carolyn, "Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity. Researcher as Subject", en Denzin, N. y Lincoln, Y. (eds.), *Collecting and Interpreting Qualitative Materials*, Sage, Thousand Oaks, California, 2003, p. 209.

Engel Hernández, José Luis, *Cultura y zarzuela de José F. Elizondo*, Universidad Autónoma de Aguascalientes, Aguascalientes, 2016.

Engel, Hernández, José Luis, *Diccionario General de Aguascalientes*, Tomos I, VI y VII, Instituto Cultural de Aguascalientes, Gobierno del Estado de Aguascalientes, Aguascalientes, México, 1995.

Estrada, Ezequiel, *Semblanzas hidrocálidas*, editado en Talleres multicolor, Aguascalientes, México, 1985.

Fo, Darío y Rame, Franca, *Taita casa, letto e chiesa, e altri* (título original en italiano), Editado por Jocar, Barcelona, España, 1990.

Freire, Paulo, *Pedagogía del oprimido*, Siglo XXI, México, 2005.

Galván, Jorge. *DeMemoria*. Aguascalientes: Casa Juan Pablos Centro Cultural S.A de C.V., Universidad Autónoma de Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes, Centro de Investigaciones y Estudios Multidisciplinarios de Aguascalientes (CIEMA), 2001.

- Gentili, Pablo, *Pedagogía de la igualdad*, Siglo XXI Editores, CLACSO. Buenos Aires, 2011.
- Gómez Serrano, Jesús, y Delgado, Francisco Javier, *Aguascalientes. Historia Breve*. FCE, SEP, COLMEX, FHA. Aguascalientes, México, 2010
- González, Luis, *El oficio de Historiar*, El Colegio de Michoacán, Zamora, Michoacán, México, 1988.
- González Navarro, Moisés, *Los extranjeros en México y los mexicanos en el extranjero*. COLMEX, México, D.F., 1994.
- Goodall, H. L. B, *Writing Qualitative Inquiry. Self, Stories, and Academic Life*, Left Coast Press, Walnut Creek, California, 2008.
- Granados, Pedro. *Carpas de México. Leyendas, anécdotas e historia del Teatro Popular*. Editorial Universo, México, 1984.
- Grotowski, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, siglo XIX, Madrid, 1999.
- Halliday, M. A. K. *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*. Fondo de Cultura Económica, México, 1978.
- Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX*. Planeta, Buenos Aires, Argentina, 2010.
- Huizinga, Johan, *Homo ludens. A study of the play element in culture*, Routledge & Kegan Paul; London, Boston and Henley, 1949.
- Ingarden, Roman, *The Literary work of art*. Northwestern University Press, Illinois, EEUU, 1974.
- Instituto Cultural de Aguascalientes, Planes y programas de estudio del Centro Cultural "Los Arquitos". Carrera: Técnico superior en actuación. Instituto Cultural de Aguascalientes, 1994.
- _____, *Memoria 2004 – 2010*. Aguascalientes, 2010.
- _____, Programa de Licenciatura en Teatro (Plan 2009). Centro Cultural "Los Arquitos". Instituto Cultural de Aguascalientes.

Dirección de enseñanza. Departamento de Apoyo Pedagógico, Aguascalientes, 2009.

Jakobson, R. *Essais de linguistique générale*. Minuit, París, 1963.

Johnson, T.J., *Professions and power*, Macmillan, London, 1977.

Kaufmann, M., Apuntes sobre el taller “*Introduction to Black Theatre*”. *International Scientific Society for Sports*. Edited by Graz, Austria, 2001.

Kantor, Thadeusz, *Teatro de la muerte*. Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1979/2004.

Knébel, María Osipovna, *Poética de la Pedagogía Teatral*, Editorial Siglo XXI, México, D. F., 1991.

Leal y Romero, Antonio *Teatro para hombres solos*, Comp. Ma. Del Carmen Arellano Olivas. Instituto Cultural de Aguascalientes, Aguascalientes, 2001.

Lehmann, Hans-Thies, *Teatro posdramático*, Editado por el Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo CENDEAC y PasoDeGato, México, 2013.

Leticia López, *Un suspiro fugaz de gasolina. Los murmullos estridentistas de Salvador Gallardo*, México, Instituto Cultural de Aguascalientes, 1998.

López, J., *CLETA: Crónica de un movimiento cultural artístico independiente*. CITRU/INBA, México, 2007.

López, Liliana y Lagré, Lucas (Comps.) *Investigaciones y debates sobre la teatralidad Contemporánea*, editado por la Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires, Argentina, 2015. Disponible en línea, en: <http://dramaticas.una.edu.ar/userfiles/file/artes-dramaticas/2015/2015-ad-una-libro-digital-congreso-teatro-2015.pdf>, p. p. 233–237. ISBN 978-987-3946-03-5

Magaña Esquivel, Antonio, *Teatro mexicano del siglo XX*, Tomo 2, Fondo de Cultura Económica, México, 1956; Tomo 4, FCE, México, 1970; *Teatro Mexicano del Siglo XIX*, Tomo I, FCE, México, 1972; *Teatro Mexicano del siglo XX*, Tomo 5, FCE, México, 1979; *Imagen y realidad del teatro en México (1953–1960)*, CONACULTA / Escenología, México, 2000.

_____ *Imagen y realidad del teatro en México (1533 – 1960)*. Escenología, México, 2000.

Mañón, Manuel, *Historia del Viejo Gran Teatro Nacional de México (1841–1901)*, CONACULTA/INBA, México, 2009.

_____ *Historia del Teatro Principal de México (1753–1931)*, CONACULTA/INBA, México, 2009.

Marías, Julián, *El método histórico de las generaciones*, en *Revista de Occidente*. Universidad de Michigan, Estados Unidos, 1961.

Martínez, Clara. y Orduña, Julieta. *Una Aventura llamada teatro, Aguascalientes en el siglo XIX*. Escenología, México, 2005.

Merlín, Socorro. *60 años de la Escuela de Arte Teatral del INBA*. Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2008.

Meyer, P. Germán (coord.), *Teatro Campesino*, Editado por la Dirección General de Culturas Populares del Instituto Cultural de Aguascalientes, Aguascalientes, 1985.

Meyerhold, Vsévolod, *El actor sobre la escena. Diccionario de práctica teatral*, Editado por Gaceta y Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1986.

Meza, Víctor. *Historias al aire. La Radio en Aguascalientes 1930–1980*. Universidad Autónoma de Aguascalientes, Aguascalientes, 2015.

Mills, C. W., *La imaginación sociológica. Siglo XXI*, México, 2005.

Moncada, Luis Mario, *Así Pasan... Efemérides Teatrales 1900 – 2000*. Escenología, México, 2007.

Morán Barroso, Issel Xomara, “Diseño del plan de estudios de la carrera en artes escénicas: actuación para la Universidad Autónoma de Aguascalientes”, informe académico para optar por el grado de licenciada en literatura dramática y teatro. Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

Morin, Edgar. *El pensamiento complejo*. Gedisa, México, 1997.

_____ *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. UNESCO, París, 1999.

Muñoz Alcalá, Zenaido. *Elías Rivera Teatrista. Trayectoria del Conjunto Artístico de Drama y Comedia Hamlet*. ICA-PACMYC, Aguascalientes, 2000.

Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Alianza, Madrid, 1872/2012.

Novo, Salvador, *Diez lecciones de técnica de actuación teatral*, Editado por la SEP, INBA y el Departamento de Teatro. México, D.F., 1963.

Orduña, Julieta, *Proyecto de revista de teatro para el Estado de Aguascalientes*. Tesis para obtener el grado de Lic. en Medios Masivos de Comunicación. UAA, Aguascalientes, 1996.

Ortega, Héctor. *Revistas políticas*. Escenología, México, 2006.

Ortega y Gasset, J., *La rebelión de las masas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1976.

Ortiz Bullé-Goyri, Alejandro, *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*, Universidad Autónoma del Estado de México UAEM, México, 2000.

_____ *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario 1920-1940*, Universidad de Alicante, España, 2007.

_____ *Cuatro obras de revista política para el Teatro de Ahora (1932): el periquillo sarniento, corrido de la revolución, el pájaro carpintero, romance de la*

conquista de Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2008.

_____ *Teatro y vida novohispana en siete ensayos*, Universidad autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, México, 2011.

Padilla Paredes, Carlos Adrián, “Los valores tradicionales en tres obras dramáticas de Aguascalientes de la primera mitad del siglo XX: *Con las alas rotas* (1925), *¡Ya viene Gorgonio Esparza!* (1941) y *Un alfiler en los ojos* (1950)”, Tesis para obtener el grado de Maestro en Arte. Universidad Autónoma de Aguascalientes. Aguascalientes, México, 2015.

Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro*, Seix Barral, Madrid, 1990.

Pageaux, D-H. “Thèmes” en *La littérature générale et comparée*. Armand Colin, París, 1994.

Pellettieri, Osvaldo (Director), *Historia del teatro argentino en las provincias*. Editorial Galerna, Buenos Aires, 2005.

_____ *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*, Editorial Galerna, Buenos Aires, 2001.

_____ *Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano. Territorios Teatrales*, Editorial Galerna, Buenos Aires, 2012.

Pérez Galdós, Benito. *Nuestro teatro*. Cap. “Arte por horas”, p. 105. En Romo Ferrer, A. (1993). *El género chico: introducción al estudio del teatro corto a fin de siglo*. Cadiz, Universidad de Cadiz, 1923.

Piaget, J., *Science of Education and the Psychology of the child*. Ed. Grossman. Nueva York, EEUU, 1970.

Reyes de la Maza, Luis, *Virginia Fábregas: actriz, pilar del teatro en México*. Grupo Azabache, México, 2009.

- _____ *El teatro en México durante la Revolución*. Escenología, México, 2005.
- _____ *Circo, Maroma y Teatro, 1810-1910*, UNAM, México, 1985.
- _____ *El Teatro en México en la Época de Santa Anna, 1851-1857*, UNAM, México, 1979.
- _____ *El Teatro en México en la Época de Santa Anna, 1840-1850*, UNAM, México, 1972.
- _____ *Cien Años de Teatro en México*, Ediciones Mexicanas, Enciclopedia Mexicana de Arte, México, 1950.
- _____ *El Teatro en México durante la Independencia*, UNAM, México, 1969.
- _____ *El Teatro en México durante el Porfirismo, 1900-1910*, UNAM, México, 1968.
- _____ *El Teatro en México durante el Porfirismo, 1888-1899*, UNAM, México, 1965.
- _____ *El Teatro en México durante el Porfirismo, 1880-1887*, UNAM, México, 1964.
- _____ *El Teatro en México con Lerdo y Díaz (1873-1879)*, UNAM, México, 1963.
- _____ *El Teatro en México en la Época de Juárez*, UNAM, México, 1961.
- _____ *El Teatro en México durante el Segundo Imperio*, UNAM, México, 1959.
- _____ *El Teatro en México entre la Reforma y el Imperio*, UNAM, México, 1958.
- _____ *El Teatro en 1857 y sus Antecedentes*, UNAM, México, 1956.

- Reyes Sahagún, Carlos, *Aguascalientes se viste de teatro: Crónicas de la XII Muestra Nacional de Teatro*, Instituto Cultural de Aguascalientes, Aguascalientes, 1992.
- Ribes Ibarra, Vicente. *Prensa anarquista de Aguascalientes 1922 – 1926*. UAA, Aguascalientes, 1980.
- Richardson, L., "Writing. A Method of Inquiry", en Denzin, N. y Lincoln, Y. (eds.), *Collecting and Interpreting Qualitative Materials*, Sage, Thousand Oaks, California, 2003, p. 512.
- Rionda Villagómez, Julieta, *La formación de la Casa de la Cultura de Aguascalientes 1945 -1985*, Tesis para obtener el grado de Licenciado en Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Guanajuato. 2004
- Rivera, Virgilio Ariel. *La composición dramática*. Escenología, México, 1989/2011.
- Rocker, Rudolf. *Anarchosyndicalism*. Secker & Warburg, London, 2009.
- Ruiz Osante, Borja, *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Ed. Artezblai, Bilbao, 2012,
- Sandoval Cornejo, Martha Lilia. *Horizontes Literarios en Aguascalientes. Escritores de los siglos XIX y XX*. Universidad Autónoma de Aguascalientes, Aguascalientes, 2005.
- Scott, C. James. *Weapons of Weak. Everyday forms of peasant resistance*. Yale University Press, United States of America, 1985.
- Stanislavski, Constantin, *Manual del actor*, Diana, México, 1979.
- _____ *Un actor se prepara*, Diana, México, 1979.
- _____ *Mi vida en el arte*, Editorial Quetzal, Buenos Aires, 1993.
- _____ *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, Editorial Quetzal, Buenos Aires, 1979.
- _____ *La construcción del personaje*, Alianza Editorial, México, 1949/2002.

- _____ *Creating a role*, Bloomsbury, London, 1981.
- _____ *Ética y disciplina*. Escenología, México, 1994.
- Sten, María, *Vida y muerte del teatro náhuatl: el Olimpo sin Prometeo*. SEP, México, 1974.
- _____ *Teatro franciscano en la Nueva España. Fuentes y ensayos para el estudio del teatro de evangelización en el siglo XVI*. UNAM, 2000.
- Tonucci, Francesco, *Con Ojos de Niño*. Barcanova Educación, Buenos Aires, Argentina, 1990.
- _____, *Con Ojos de Maestro*. Editorial Troquel, Buenos Aires, Argentina, 1996.
- UNESCO. “Declaración de México sobre las Políticas Culturales”, en *Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales. Informe Final*, UNESCO, 26 de julio – 6 de agosto de 1982. México, D. F., p. p. 43–48, disponible en la Biblioteca Digital de la UNESCO https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000052505_spa, consultado el 24 de enero de 2019.
- Universidad Autónoma de Aguascalientes, Plan de Estudios 2010 de la Licenciatura en Artes Escénicas: Actuación. Centro de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Letras. Universidad Autónoma de Aguascalientes. 15 de abril de 2010.
- Valles, M. *Entrevistas cualitativas*. Ed. Centro de Investigaciones Sociológicas, Colección Cuadernos Metodológicos, No. 32, Madrid, 2009.
- Varela, Roberto. *La cultura*, UAM, México, 2003, inédito.
- Versenyi, Adam, *El teatro en América Latina*, AKAL, México, 2012.
- Verteeg, M., *De fusiladores y morcilleros: el discurso cómico del género chico*. Rodopi Ediciones Amsterdam, 1994/2000.

Vital, A. *Conjeturas Verosímiles*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, México, 1996.

Williams, Tennessee, *Un tranvía llamado deseo*, Losada. México, D.F., 2011.

Woolfolk, A., *Psicología educativa*, Prentice Hall editorial, México, D. F., 1999.

Artículos

Argüelles, Juan Domingo, “Víctor Sandoval en sus 70 años. Medio siglo de poesía y promoción cultural”, en *Tierra Adentro*, México, año XXV, número 100, octubre – noviembre de 1999, p.p. 85–89.

Arostegui, J. *Ver bien la propia época (Nuevas reflexiones sobre el presente como historia)*, 2001, disponible en http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2938/pr.2938.pdf, consultado en diciembre de 2015.

Ávila, Jacqueline, “*Chin Chun Chan: The Zarzuela as an Ethnic and Technological Farce*”. DOI: 10.1093/acrefore/9780199366439.013.514. Disponible en el buscador enciclopédico de la *Oxford University Press* de la Universidad de Oxford, en el apartado de Historia Latinoamericana: <http://latinamericanhistory.oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780199366439.001.0001/acrefore-9780199366439-e-514>, consultado el 8 de abril de 2018.

Bédarida, François. “Definición, método y práctica de la Historia del Tiempo Presente”. En Revista *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 1998, número 20, p.p. 19–27.

Beezley, William Artículo “*Chin Chun Chan and Vale Coyote: Performers and puppets act out mexican national identity*”, 124th Annual Meeting of the

American Historical Association, celebrado del 7 al 10 de enero de 2010 en el *Point Loma Room* del Hotel Marriot de San Diego California EEUU. Disponible en: <https://aha.confex.com/aha/2010/webprogram/Paper3259.html>, consultado el 2 de abril de 2018.

Botrel Jean-François. "El teatro en provincias bajo la Restauración. Un medio popular de comunicación", In: *Bulletin Hispanique*, tome 79, n°3-4, 1977, p.p. 381–393.

Bryan, Susan E.. "Teatro popular y sociedad durante el porfiriato". *Historia Mexicana*, [S.l.], v. 33, n. 1, p. 130, jul. 1983. ISSN 2448-6531. Disponible en: <http://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/2579/2090>. Fecha de acceso: 01 abr. 2018.

Crespo, José Antonio, "Las capillas intelectuales en México", en *Metapolítica* 24 – 25. Vol. VI, México, julio – octubre de 2002, p. p. 158 – 159.

Dorado, Liliana, and María Claudia André. "Mujeres En Escena: Dramaturgia, Performance Y Producción Teatral Femenina Contemporánea En Latinoamérica, Estados Unidos Y España." *Letras Femeninas* 37, no. 1 (2011): 9-13. <http://www.jstor.org/stable/23021840>.

Estrada Pérez, Ezequiel, "Profr. Antonio Leal y Romero. Los pioneros del Terruño", en *Aries Revista Cultural*, Número 235, 1997, p. 17.

Ferraroti, Franco, "Biografía y ciencias sociales", en *Cuadernos de Ciencias Sociales* 18: *Historia Oral y Historias de Vida*, San José: FLACSO, 1988, p. 94.

Freidson, Eliot. Artículo "La teoría de las profesiones. Estado del arte". En *Revista Perfiles educativos* vol. 23 no. 93. UNAM, Mexico, 2001.

_____ "The futures of professionalization", en M. Stacey et al. (eds.), *Health and the division of labour*, Croom Helm, London, 1977, p. p. 14-38.

Giacinti Comte, Alicia de Jesús, "El Grupo *Paralelo*, una instancia mediadora en la cultura de Aguascalientes", en *Caleidoscopio*, Año 3, número 5, Aguascalientes, UAA, enero – junio, 1999, Gómez Serrano, Jesús, "El desarrollo industrial de Aguascalientes durante el Porfiriato". *Siglo XIX. Cuadernos de historia*. Año, IV, núm. 11, enero-abril de 1995, p.p. 23–24.

Grotowski, Jerzy, "Hacia un teatro pobre", *Odra*, núm. 9, Wroclaw, Polonia, 1965.

Larson, M.S., "The limitations of the expert", en *Fabian Tract*, num. 235, 1931.

Masgrau, Lluís, "El otro Ulises en busca de la otra Ítaca", *Revista Máscara*, No. 19-20, octubre 1994, p.p. 10–30.

Mudrovich, María Inés, "Algunas consideraciones epistemológicas para una Historia del Presente" en *Revista Hispania Nova*, 1998.

Ojeda, Ezequiel. "Hablando de *Chin Chun Chan*: Una entrevista con Enrique Alonso", en *Tramoya*, Revista Mexicana de Teatro de la Universidad de Veracruz, octubre-diciembre, 1986, no. 8, p. 95. Disponible en: <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/3763>, consultado el 25 de febrero de 2018.

Ortiz Bullé-Goyri, Alejandro, "El caso de Rodolfo Usigli y sus comedias impolíticas", Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2014, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2014, disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obras/autor/ortiz-bulle-goyri-alejandro-15248>.

"Presencia del drama clásico en la dramaturgia usigliana", Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2014, disponibles en: <http://www.cervantesvirtual.com/obras/autor/ortiz-bulle-goyri-alejandro-15248>

“José F. Elizondo y el estreno de la zarzuela *Chin Chun Chan* (conflicto chino en un acto) en 1904”, en la revista de la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco *Tema y Variaciones de Literatura*, Número 29, Semestre II, 2007, p. 53. Disponible en: http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/587/tema_y_variaciones_29.pdf, consultada el 27 de febrero de 2018.

Sandoval, Enrique, “El papel de la mujer en el teatro latinoamericano”, en *Cyber Humanitatis*, Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, Num. 31, invierno de 2004, ISSN 0717-2869.

Sandberg, Jörgen, and Mats Alvesson. “Ways of Constructing Research Questions: Gap-Spotting or Problematization?” *Organization* 18, no. 1 (January 2011): 23–44. doi:10.1177/1350508410372151.

Revistas y periódicos

Aries Revista Cultural

El Imparcial

El Heraldo

El Sol del Centro

Hidrocálido

La Jornada

La Prensa

Página24

Proceso

Revista ACA

Entrevistas

Alfonso Pérez Romo

Cecilia Campos

Diana Pamela Marisol Padilla Paredes

Enrique Rodríguez Varela

Javier Plascencia Chávez

Jesús Velasco

Jorge Heliodoro García Navarro

Jorge Galván

José Claro Padilla Beltrán

José Concepción Macías Candelas

José Guadalupe Domínguez

José Luis García Rubalcava

Mariana Torres

Víctor Meza

Pamela Gallegos

Rogelio Guerra

Vianney Vega

Zenaido Muñoz



Archivos

Archivo del Teatro Morelos

Archivo General Municipal

Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes

Archivo Histórico de la Universidad Autónoma de Aguascalientes

Archivo del Instituto Cultural de Aguascalientes

Archivo particular de Carlos Adrián Padilla Paredes

Archivo particular de José Claro Padilla Beltrán

Archivo particular de Jorge Galván

Archivo particular de Jorge Heliodoro García Navarro

Archivo particular de José Guadalupe Domínguez

Archivo particular de Rogelio Guerra Espinoza

Archivo particular de Víctor Meza

Archivo particular de Zenaido Muñoz Alcalá

Biblioteca Justino Fernández del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México

LLILAS Benson Latin American Studies and Collections, de *The University of Texas at Austin*, en Austin, Texas, EEUU.

Fuentes electrónicas

<http://www.asalallena.com.ar>

<https://apocatastasis.wordpress.com/2010/06/26/chin-chun-chan/>, consultado el 5 de abril de 2018.

<http://dle.rae.es>

<https://pagina24.com.mx>

<http://sic.gob.mx>

<http://vinculacion.cultura.gob.mx>

<http://worldcat.org/identities/lccn-nr2003008873/>

<http://www.academia.org.mx>

<http://www.aguascalientes.gob.mx/estado/exgobernadores/>

<http://www.elem.mx>

<https://www.gob.mx/cultura/articulos/>

<http://www.lja.mx>

<https://www.uv.mx/teatro/quienes-somos/historia>

<https://www.uaa.mx>

https://www.youtube.com/watch?v=6_tPDB8aQyw, consultado el 5 de abril de 2018.

www.theatreoftheoppressed.org

Otras fuentes

Dead Poets Society (1989). Dir. Peter Weir.

Molotov. Álbum *Con todo respeto*. Sencillo "Amateur (Rock Me Amadeus)".

Compositores: Bolland, Ferdinand; Boland, Robert y Hoelzel Johann. ©

Sony/ATV Music Publishing LLC, Warner/Chappell Music, Inc., 2004.

Anexos



Anexo A. Estancia de investigación en *UTexas at Austin*



DEPARTMENT OF HISTORY
The University of Texas at Austin

128 Inner Campus Drive · 87000 · Austin, Texas 78712-1739 · 512 471 3261 · FAX 512 475 7222

Austin, Texas, a 4 de julio 2017.

Dra. Yolanda Padilla Rangel
Universidad Autónoma de Aguascalientes

Por medio de la presente

C O N S T A N C I A

hago patente que el alumno **CARLOS ADRIÁN PADILLA PAREDES** del Doctorado en Estudios Socioculturales de la Universidad Autónoma de Aguascalientes realizó una estancia de investigación en la Universidad de Texas del 23 de junio al 3 de julio de 2017). El alumno en cuestión actualmente realiza el trabajo de tesis "Historia del teatro de Aguascalientes de la segunda mitad del siglo XX: Rupturas, sociedad y cultura". Su estancia se enfocó en la búsqueda documental en la Colección Latinoamericana Nettie Lee Benson, de ésta institución.

Sin otro particular por el momento aprovecho para enviarle un cordial saludo y quedo de usted para cualquier aclaración o comentario.

A handwritten signature in black ink that reads "Matthew Butler".

Matthew Butler

Catedrático de la Universidad de Texas

Anexo B. Repertorio de Antonio Leal y Romero

Se presenta a continuación una cronología de Leal y Romero⁵⁷⁵ que parte de su nacimiento, pasa por las obras presentadas y la creación literaria y culmina en su deceso. Contamos alrededor de 50 montajes:

- 1901. Nace el 16 de octubre, en la que ahora es la calle de Pedro Parga, número 102, en Aguascalientes. Sus padres, Altagracia de Romero López y Don Arturo N. Leal Castañeda.
- 1915. 16 de Agosto. "Con las alas Rotas", "Caminos de la luz", "La estrellita de Belén", "La Conquista de la Ilusión", "Tesoro del Rey de los Genios"
- 1917. Gana su primera Flor Natural
- 1930. "El tío gaviota", "Los de Ortiguera", "Lázaro el mudo", "Un testamento original".
- 1931. "Eucaristía, Apostolado, Heroísmo y Amor Maternal", "El soldado de San Marcial"
- 1932. "El toque de Angelus",
- 1933. Escribe "Pentecostés", "Fiestas de Apostolado", "Madre", "Trampa" y "Cartón".
- 1935. Escribe "A las madres católicas", "A los jóvenes católicos".
- 1936. Escribe "El carpintero de Nazareth", "María de Magdalena"

⁵⁷⁵ Pérez Estrada, Ezequiel, *Op. cit.*, p.p. 17-19. Cfr. María del Carmen Arellano Olivas, "Antonio Leal y Romero. Escritor e impulsor cultural", en Sandoval Cornejo, Martha Lilia. *Horizontes Literarios en Aguascalientes. Escritores de los siglos XIX y XX*. Universidad Autónoma de Aguascalientes, Aguascalientes, 2005, p. p.328-340, quien además hace una clasificación por fecha, obra, autor y lugar.

- 1953. Es nombrado Director de la Academia de Bellas Artes. Es entonces el primer Director de la otrora IABA, ICA, ahora Casa de la Cultura Víctor Sandoval.
- 1954. Monta "Canción de Cuna", "Edipo Rey", "La Virgen del Infierno".
- 1956. Monta "La importancia de llamarse Ernesto", "Santa Juana de Asbaje" de Salvador Gallardo. Escribe "Palabras sobre Sor Juana".
- 1960. Monta "Me casé con un Ángel".
- 1965. Monta "La Rosa encendida", "Dobles parejas". Renuncia a la Dirección del Instituto Aguascalentense de Bellas Artes.
- 1967. Monta "El Zoo de Cristal"
- 1968. Monta "Doña Rosita la soltera en lenguaje de flores"
- 1975. Desde su renuncia como Director, hasta su muerte en el 2 de diciembre de 1975, fungió como ayudante en la Biblioteca de la Casa de la Cultura.

Anexo C. Repertorio⁵⁷⁶ de Los Teatristas de Aguascalientes, de Jorge Galván

Teatro Universal:

1970: *Delito en la Isla de las Cabras*, de Ugo Betti, *Las nubes*, de Aristófanes, *La carroza del Virrey*, de Próspero Merimeé.

1971: *Las sillas*, de Eugene Ionesco, *Edipo Rey*, de Sófocles, *Macbeth*, o *el asesino del sueño*, de Shakespeare – León Felipe.

1972: *El Cerco (de Numancia)*, de Cervantes – Galván – Sandoval, *El principito*, de Saint – Exupery – Mora – Galván.

1973: *Esperando a Godot*, de Samuel Becket, *Las preciosas ridículas*, de Jean – Baptist Poquelín, Moliere.

1974: *Viento en las ramas del sasafrás*, de René de Olbadía, *El cruce sobre el Niágara*, de Alfonso Alegría, *El gran teatro del mundo*, de Pedro Calderón de la Barca.

1975: *El tren amarillo*, de Manuel Galich, *Un enemigo del Pueblo*, de Ibsen– Miller.

1976: *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega.

1977: *El burgués gentilhombre*, de Moliere, *Otelo (o El pañuelo encantado)*, de Shakespeare – León Felipe.

1978: *Galileo Galilei*, de Bertolt Brecht.

1980: *Donde hay agravios no hay celos*, de Francisco de Rojas Zorrilla, *Lecho nupcial*, de Jean D'Hartog, *Asesinato en la Catedral* de T.S. Eliot.

⁵⁷⁶ Galván, Jorge, *DeMemoria*, 1ª Edición Coedición Casa Juan Pablos Centro Cultural S.A de C.V., Universidad Autónoma de Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes, Centro de Investigaciones y Estudios Multidisciplinarios de Aguascalientes (CIEMA), México, 2001. p. p. 198–199.

1981: *El alcalde de Zalamea*, de Pedro Calderón de la Barca, *Job*, de Mac Leish y Azar, *De sueño, amor y de muerte*, collage de Galván con textos de clásicos españoles.

1982: *El enfermo imaginario*, de Moliere.

1983: *El hombre, la bestia y la virtud*, de Luigi Pirandello.

Teatro Mexicano:

1970: *Los cuervos están de luto*, de Hugo Argüelles.

1971: *Te juro Juana que tengo ganas...*, de Emilio Carballido.

1972: *Higiene de los placeres y de los dolores*, de Héctor Azar.

1974: *México, Distrito Federal*, de Emilio Carballido, textos de enlace de Galván

1976: *Los de abajo*, de Mariano Azuela, *El entierro de la abuela*, de Luis Colín, *Diálogos mexicanos*, de Ricardo Garibay – Galván.

1977: *Romance de Rosalina*, de Salvador Gallardo Dávalos, *Un pequeño día de ira*, de Emilio Carballido.

1979: *Los mandamientos de la ley del hombre*, de Reynaldo Carballido, *Inmaculada*, de Héctor Azar.

1984: *Quien mal anda en mal acaba*, de Juan Ruiz de Alarcón, *D.F. bis*, de Emilio Carballido,

1987: *Los sueños encendidos*, de Luis Moreno, *Piedras del páramo*, de Juan Rulfo – Galván.

1989: *Un delicioso domingo y Felicidad*, ambas de Emilio Carballido.

Teatro de Aldea:

1973 – 1976: Nueve programas integrados con obras de Antón P. Chéjov, Alejandro Casona, Norma Román Calvo, Lope de Rueda y

Jorge Galván, más obras cortas de autor anónimo y otras de creación colectiva.

Espectáculos poético–musicales:

1969: *Para que tú me oigas*, de Pablo Neruda.

1970: *Conversatorio de poesía*, de varios poetas mexicanos.

1971: *Fuensanta*, de Ramón López Velarde.

1973: *Homenaje a Allende y Neruda*.

1974: *Fraguas*, de Víctor Sandoval.

1977: *12 recitales de poesía mexicana y un oratorio*.

1982: *Oye Salomé*, de Gorostiza – Villaurrutia – Novo – Pellicer-Galván.

1984: *14 x 14*, de Federico García Lorca.

Teatro para niños:

1971: *El gato con botas*, de Perrault – Galván.

1973: *Blancanieves y los siete enanos*, de los hermanos Grimm – Galván.

1976: *El hombre que estuvo en el país de las hadas*, de Mario Mora Barba.

1978: *Crecerán los tulipanes*, de Mario Mora Barba

1979 – 1989: *Tres joyas del Siglo de Oro*, Lope de Rueda y Cervantes, *Mr. John Tenor y yo*, de Manuel Galich (trabajos más destacados, montados por el grupo Colorín Colorado, junto con el Maestro Jesús Martínez, y tiempos después, con los Teatristas Infantiles de Aguascalientes).

Anexo D. Repertorio de La Columna de Aguascalientes, de Jesús Velasco

Los arrieros con sus burros por la hermosa capital (1985)

A ocho columnas, Máscaras de los ángeles y Picnic en campaña (1985)

El celoso prudente (1986)

El zoológico de cristal (1986)

Doña Rosita la soltera (1986)

Antígona (1986)

Don Juan Tenorio (1987)

¡Hoy invita la güera! (1987)

Bodas de sangre (1988)

Un tranvía llamado deseo (1988)

Un alfiler en los ojos (1988)

Las travesías de Scappino (1988)

Los cuervos están de luto (1989)

El medio pelo (1989)

Cada quien su vida (1990)

El gran inquisidor (1990) Dir. Jesús Velasco y Fernando López

La casa de Bernarda Alba (1990)

Los derechos del hombre (1991)

La vida privada de mamá (1991)

Las glorias de Posada (1991)

Noche cerrada (1991)

Los albañiles (1991)

Falsa crónica de Juana la loca (1991)

Electra 92 (1993)

El rey de Sodoma (II Muestra Estatal de Teatro 1993)

Una pura y dos con sal (1993)

Cada quien su vida (1994)

Corona de amor y muerte (Doña Inés de Portugal) (1994)

Esposas en vacaciones (1995)

La boda de la mujer maravilla (1995) (Muestra Estatal de Teatro)

La violenta visita (1995)

El mulato (1996) (Muestra Estatal de Teatro)

Una cigüeña bromista (1996)

Rosa de dos aromas (1997)

Diatriba de amor vs un hombre sentado (1997) Dir. Jesús Velasco y

Luis Colín

Los albañiles (1998)

La cama ovalada (1999)

El atentado (1999)

Despedida de soltera (2000)

La casa de Bernarda Alba (2001)

Palomas intrépidas (2002)

Día de amor con (2003)

Las apariencias engañan (2004)

Las mujeres decentes (2006)

El rata negra (2007)

Inolvidable (2007)

La cama (2008)

Llorando soy feliz (2009)

El taxi (2010)

La jaula de los pájaros (2011)

Un funeral de muerte (2012)

Emergencias (2013)

Las apariencias engañan (2014)

En paños menores (2015)

Dobles Parejas (2016)

Todos tras ella (2017)

Una mujer entre los brazos (2018), de Rafael Matarazzo. Adaptación:

Yanick Flores, dirección: Jesús Velasco

Anexo. E. Repertorio del Conjunto Ricardo Flores Magón

El repertorio del grupo en la etapa fundacional fue el siguiente:

- Declamación coral:
 - Arreglos originales de “Los Mascarones” y “refritos” o “Remakes” del Grupo Emiliano Zapata:
 - “El Agitador”, “Perseguido por buenas razones”, “O todo o nada”, del alemán Bertolt Brecht.
 - “Libertad” de Otto René Castillo (poeta guatemalteco, guerrillero).
 - Arreglos originales del Emiliano Zapata:
 - “Exilio” de Otto René Castillo.
 - “Revolución raptada”, arreglo original del Grupo, compuesto de un corrido popular “Corrido por la muerte de Emiliano Zapata” y “Revolución Raptada” de José Muñoz Cota; y un corrido popular, llamado “Los patones” o “persecución de Villa”. Canto y declamación dramatizada.
 - Arreglos originales del Grupo Ricardo Flores Magón:
 - “Los puntos cardinales” de José Muñoz Cota.

Teatro:

- Tomados del Grupo Emiliano Zapata:
 - Sketch (sainete, pieza breve cómica) "La política en México". Chiste dramatizado.
 - Obra "La desocupación" original de "Los Mascarones", remake del Emiliano.
- Montaje a iniciativa del Grupo Ricardo Flores Magón:
 - Obra "El alma de Joel Paredes" del hidrocálido "Benjamín Valdivia", primo hermano de Gabriel. Benjamín acababa de ganar un primer lugar en la revista cultural de la UNAM "Punto de partida" con ese guion teatral.

Pantomima:

Tomados del Grupo Emiliano Zapata:

- "El vampiro".

Declamación individual, aportadas por ex integrantes del Grupo de Poesía Coral Sor Juana Inés de la Cruz.

- Un poema triste
- Un padre nuestro latinoamericano,
- El mosquito

Anexo F. Repertorio del grupo Formación Actoral Al Trote, de José Claro Padilla Beltrán

El desglose cronológico que aquí expongo lo elaboré tomando como punto de partida el *curriculum* del grupo, y materiales diversos del archivo particular de José Claro Padilla. Cabe aclarar que en este recuento encontramos además datos sobre los lugares, eventos, entre otros, en que se presentaron las obras. Esto no fue posible, homogéneamente, con otros grupos anteriores, ya que no cuentan con un archivo particular que dé cuenta de todo ello.

1994

- *El campeón*, de Enrique Cisneros, dirigida por José Claro Padilla. Obra montada con alumnos del grupo de iniciación y que se presentó en varios municipios del Estado y en diferentes espacios de la ciudad capital, así como en la *III Muestra Estatal de Teatro* y en el *IV Encuentro Estatal de Teatro* en el municipio de Rincón de Romos.
- *Concierto para guillotina y cuarenta cabezas*, de Hugo Argüelles, dirección de José Claro Padilla. Montaje que obtuvo una beca del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) y se presentó en temporada en el teatro del IMSS de esta capital durante el mes de julio.

1995

- *Proceso a un espantapájaros*, de José González Torices, dirección de José Claro Padilla. Dentro del programa cultural de la Feria Nacional de San Marcos en el Teatro A. Leal y Romero del ICA. Tuvo temporada el mes de junio en el Teatro del Parque, en el Teatro del IMSS, y en escuelas primarias de los municipios

durante más de un año. Participó también en el *IV Encuentro Estatal de Teatro*.

- El tuerto es rey, de Carlos Fuentes, dirigida por José Claro Padilla. Participó en la *IV Muestra Estatal de Teatro*, con mención especial a la *búsqueda del lenguaje teatral*. Teatro Morelos. Mes de junio.
- *El poder de los hombres*, de Tomás Urtusástegui, dirigida por José Claro Padilla. Participante en el *2º Festiteatro* organizado por el IMSS y con temporada en el Teatro del Parque. Mes de Noviembre.

1996

- *Dulcita y el burrito*, de Carlos José Reyes, dirigida por José Claro Padilla. Obra que cumplió con 62 representaciones en diferentes escenarios de los municipios del estado y algunos de la región, así como el teatro del IMSS y el Antonio Leal y Romero dentro del programa cultural de la Feria Nacional de San Marcos.
- *El jinete de la divina providencia*, de Oscar Liera, dirigida por José Claro Padilla. Participante en la *V Muestra Estatal de Teatro*, con reconocimiento especial y premio para la mejor actriz principal y de reparto a Lourdes Delgadillo. Teatro Morelos. Mes de junio.
- *Por un pollo y un jamón*, de Alicia María Uzcanga Lavalle, dirigida por José Claro Padilla. Obra para el *1er. Festival de Pastorelas* del Centro Cultural y Recreativo *el Cedazo*. Mes de diciembre; se coparticipó en la pastorela "*A DIOS ROGANDO Y CON EL MAZO DANDO*" de Martín Layune, con alumnos del Centro de Educación de Adultos de la UAA. Además se apoyó actuar y técnicamente al grupo Arte Nuevo con el montaje *Cada cosa en su lugar*, de Alicia M. Uzcanga L., presentado en varias

colonias y poblaciones del municipio capital, coordinado por la Procuraduría General de Justicia del Estado.

1997

- *El cielo nuestro que se va a caer*, de Miguel Ángel Tenorio, dirigida por José Claro Padilla. Temporadas en el Programa Cultural de la Feria Nacional de San Marcos, y en el Teatro del IMSS durante el mes de agosto.
- *Las pelonas arroyeras*, espectáculo multidisciplinario. Desde este año *Al trote* organiza y presenta las festividades en el marco del día de muertos en el Cedazo, basado en argumentos tradicionales.
- *Abuelita de Batman*, de Alejandro Licon, dirigida por José Claro Padilla. Tuvo temporada en el Teatro del IMSS en octubre y noviembre; y en instituciones de educación media y superior como la UAA, el ITA y la Esc. Sec. Gral. No.7.
- En los talleres de actuación del Cedazo se trabajaron *Conmemorantes*, de Emilio Carballido y *Los prodigiosos*, de Hugo Argüelles.

Lourdes Delgadillo participa con *La Columna de Aguascalientes* en el monólogo *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, de Gabriel García Márquez, Dirigida por Jesús Velasco y Luis Colín. Teatro Morelos. Mes de febrero.

1998

- Colaboramos con el grupo *Arlequín* de la Casa de Cultura de Jesús María con la obra *Para Chava, flores de cempasúchil*, de Daniel Muñoz, en escenarios de todo el Estado, el Palacio Municipal y Casas de Cultura en los meses de octubre y noviembre.

- Montamos con el semillero de nuestro grupo, Bambalinas, las obras *Y la mujer dijo no*, y *La tercera ley de Newton*, dirigida por José Claro Padilla, con temporada en el Teatro del IMSS. Mes de octubre.

1999

- Montamos *El pozo de los mil demonios*, de Maribel Carrasco, en colaboración con el grupo Colorín Colorado, del ICA, con dirección de Jesús Martínez, con temporada en el Teatro Morelos. Mes de mayo.
- Participamos en el Encuentro Estatal de Teatro con la obra *El juicio final*, en colaboración con el grupo Arlequín, de Daniel Muñoz, en el mes de junio. Tuvimos temporada en el Teatro Leal y Romero. Mes de septiembre.
- *Juan Chávez, Emperador de los caminos*, de José Guadalupe Domínguez, dirigida por Claro Padilla; proyecto representado en escenarios naturales del Cedazo en el lugar llamado “El Caracol” y en diferentes municipios de la región como Calvillo, Pabellón de Arteaga y Rincón de Romos, Ags. Así como Jalpa, Zacatecas. Meses de octubre, noviembre y diciembre.
- Colaboración con Radio Universidad de Aguascalientes en la grabación de varias obras teatrales adaptadas al radio, proyecto “RADIOTEATRO”, meses de febrero, marzo y abril.

2000

- *Ceremonial del fuego nuevo*. Producción presentada en la zona arqueológica de Chicomostoc, Zacatecas y en la Plaza de la Patria de nuestra ciudad, en colaboración con la Coordinadora de Turismo de Gobierno del Estado, mes de febrero.

- *Hansel y Gretel*, de Enrique Mijares, dirigida por José Claro Padilla, se presentó dentro del programa cultural de la Feria Nacional de San Marcos con temporada en el Teatro Leal y Romero. Abril y mayo.
- *El muerto todito*, de Mary Zacarías, dirigida por Claro Padilla. La primera obra de teatro callejero de nuestro grupo, fue un trabajo con más de 20 funciones en plazas públicas, escuelas, y en el Cedazo. Formó parte del Festival de las Calaveras.
- Participamos en el Festival Internacional de Teatro Amateur de la ciudad de La Habana, Cuba y en Guanabacoa, Provincia de La Habana, Cuba, dentro de los eventos culturales del Simposium de Cultura e Identidad de esta ciudad en colaboración con el grupo Tranvía con la obra *Los hijos del ropero*, de José Guadalupe Domínguez, bajo la dirección de Iván Gómez Peñalver. Mes de junio. También nos presentamos en el Taller Internacional del Género Mexicano de la Pastorela, en San Blas, Nayarit. Mes de agosto.
- *La sanmarqueña*, de Juan M. Bárcenas. Pastorela que representó a nuestro estado en el 2º Festival Hispanoamericano de Pastorelas, en la Ciudad de México. Mes de diciembre.

2001

- *El rey león engañado*, de Pilar Enciso y Lauro Olmo, dirigida por Claro Padilla. Se presentó en la Feria Nacional de San Marcos con temporada en el Teatro Leal y Romero, así como en el Teatro del IMSS, Teatro Víctor Sandoval, Ciudad Deportiva, Colegio Casa Blanca y Teatro Nieto Piña de la Universidad de Celaya Guanajuato. Me tocó musicalizar e iluminar esta puesta en escena. Meses de abril, mayo y julio.

- Se retomó *Abuelita de Batman*, en “La Paloma” del Cedazo y con temporada abierta al público en los meses de agosto y septiembre en el teatro Leal y Romero. También se llevó al ITA y las escuelas Normales Superior de Ags., la de San Marcos, Zac., y el CRENA.
- Se retomó *Huesitos*, escrito y dirigido por Juan M. Bárcenas. Se presentó en diferentes plazas públicas de nuestra ciudad, promovido por la Coordinadora de turismo del Estado; así como en la ciudad de Lagos de Moreno, Jal. Se retomó el espectáculo multidisciplinario de cada año, *Las pelonas arroyeras*, en El Cedazo. Meses de octubre y noviembre. Formó parte del festival de las Calaveras.

2002

- A partir de este año Formación Actoral *Al trote* se convierte en Asociación Civil y celebró su 8º aniversario organizando un festival en el mes de febrero, con la participación de tres grupos y obras diferentes: *Adicciones*, con los alumnos del CIT de Los Arquitos; *La noche del espagueti frío*, con Jorge Flores; y *Pareja abierta*, con Beto Béjar y Alexandra Torres. Nuestro grupo se presentó con *Abuelita de Batman*. Los espacios fueron La Casa de la Cultura de la Ciudad, La Querencia y la Escuela Normal Rural “Justo Sierra Méndez” de Cañada Honda.
- Presentamos en El Cedazo y en algunas escuelas, la obra de teatro negro *Se perdió el número cuatro*, dirigida por Claro Padilla, que fue un ejercicio teatral didáctico del semillero “*Al trote Niños*”.
- Se presentó en el Teatro Morelos la temporada de *Fauna rock*, de Leonor Azcárate y dirigida por José Claro Padilla, obra de teatro y rock para niños dentro del programa cultural de la Feria Nacional

de San Marcos durante los meses de abril y mayo. Esta obra se presentó también en la Muestra estatal de teatro en el mes de junio, así como en la Esc. Normal de San Marcos, Zac., la Esc. Normal de Cañada Honda y el Colegio Guadalupe Victoria de esta ciudad.

- *Huellas de un dios menor*, dirigida por Juan Manuel Bárcenas, se presentó el 5 y 6 de octubre en el Teatro Leal y Romero como ejercicio teatral de los alumnos del taller de Teatro del C.C.R. El Cedazo, semillero de nuestro grupo.
- La obra de teatro callejero *El doctor improvisado*, con adaptación de Lourdes Delgadillo a la versión de Alfonso Morales, dirigida por Marín Layune, se presentó para el día de muertos, durante los meses de octubre y noviembre cumpliendo un total de 14 funciones en las calles de nuestra ciudad, en el municipio de Asientos, El Llano, Loreto, Zac. y el Parque El Cedazo con el apoyo de la Coordinadora de Turismo del Estado para el Festival de las Calaveras y otros eventos.

2003

- Presentamos el espectáculo *Des-con-cierto teatro*, Rock y teatro para niños, dirigido por Martín Layune, en algunas casas de cultura como Calvillo y Pabellón de Arteaga así como otros espacios como El Cedazo y Expoplaza.
- Se montó *El monje*, de Juan Tovar, y bajo la dirección de Jesús Martínez; con el apoyo del PROGRAMA DE ESTÍMULOS A LA CREACIÓN Y DESARROLLO ARTÍSTICO DE AGUASCALIENTES (PECDA), del FONDO ESTATAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES. Este trabajo se presentó durante el mes de mayo en el Teatro Leal y Romero.

- Con apoyo del Fondo Estatal Para la Cultura y las Artes (FECA), presentó en temporada la obra *Hasta el domingo*, de María Inés Falconi, en el Teatro Antonio Leal y Romero de la Casa de la Cultura.

2004

- En noviembre de 2004 se tuvo un éxito sin precedentes con el montaje de *La cristiada*, de Juan Manuel Bárcenas, bajo la dirección de José Claro Padilla, la cual se presentó en el Museo de la cristiada, recién inaugurado. Hubo llenos totales y una ocasión se dio triple función por la demanda del público.

2005

- *Pluma y la tempestad*, de Arístides Vargas, con la directora invitada Marcela Morán, quien dio además el taller “el actor para él, el actor para el espacio”.

2006

- *Corazón de melón*, de Gerardo Luna, dirección de José Claro Padilla. Tuvo 24 funciones en el teatro “Antonio Leal y Romero”. Se presentó también en el teatro Ramón García de Rincón de Romos y en el auditorio 7 de noviembre de Cañada Honda, Ags.
- En el Aniversario XII, celebramos TEATROTANDO, que contó con la participación de varios grupos de la ciudad y del país, mismo que se celebró del 5 al 12 de marzo con varios eventos: Taller de dramaturgia con Roberto Vázquez, en la Biblioteca Jaime Torres Bodet, durante los días 6, 7, y 8 de marzo de 16 a 17:30 hrs; la transmisión en vivo del programa radiofónico “A Escena” desde el vestíbulo del teatro Leal y Romero el martes 7 de marzo a las 21:00 hrs, con la conducción de Julieta Orduña y Clara Martínez. Panel de debate “Estrategias para formar un público teatral”.

- En la Feria Nacional de San Marcos 2006 estrenamos *El pirata de la pata de palo*, de Triunfo Arciniegas, bajo la dirección de José Claro Padilla en el teatro Antonio Leal y Romero y en otros espacios como las comunidades de Pinos, Villa García, El Nigromante, La Victoria, Zacatecas; además se presentó en el INEGI.

2007

- En la Feria Nacional de San Marcos 2007 estrenamos *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, bajo la dirección de José Claro Padilla. Este montaje inauguró el Foro cultural *Al trote* Tuvo una gira por todos los municipios de la ciudad de Aguascalientes. Llegó a las cien representaciones, por lo que se develó una placa, teniendo como madrina a la primera Actriz Lucía Guilmáin. Yo participé en esta puesta en escena, en la producción, desde la iluminación y el sonido.
- Presentamos *La pastorela de la gruta*, bajo la dirección de Daniel Abundis en el mes de diciembre en la Ex escuela de Cristo. Yo participé como comparsa y como Melchor.

2008

- En la Feria Nacional de San Marcos 2008 estrenamos *Loco por ellas*, adaptación de José Claro a la obra original *Sueños de un seductor* de Woody Allen, bajo la dirección de José Claro Padilla. Este montaje llegó a las cien representaciones. De igual manera participé en la iluminación y en el sonido.
- *Harvey*, la galleta de chocolate, de teatro infantil, con Rafael Paniagua como director invitado, tuvo gira por escuelas primarias.

2009

- En los primeros meses se estrenó *Adán, Eva y la otra*, de Dante del Castillo, con la dirección de José Claro; se estrena también *Cada*

quién su vida, de Luis G. Basurto, bajo la dirección de José Claro Padilla.

- Se inaugura el Foro Tercera Llamada, otro espacio que dará cabida a proyectos de la comunidad teatral hidrocálida, bajo la iniciativa y asesoría de Formación Actoral Al Trote.

2010

- *Adán, Eva y la otra*, tuvo temporada en el teatro Morelos y Cada quién su vida, con temporada en el Foro Cultural *Al trote*.
- Se participa con la obra *Los monólogos de Urtusástegui*, de Tomás Urtusástegui, en el Festival de *Los Amantes del Teatro* de la ITI Unesco en la ciudad de México en el mes de enero.
- Se inaugura el Foro Cultural *Al trote* en las nuevas instalaciones ubicadas en Héroes de Chapultepec no. 217, en el Barrio del Encino, con el estreno de *Los albañiles*, de Vicente Leñero, bajo la dirección de José Claro Padilla.
- Se presenta la obra *Princesas desesperadas*, de Tomás Urtusástegui durante la Feria Nacional de San Marcos.
- Se estrena *El desván de las horas muertas*, de Laura Iglesias San Martín también durante la Feria Nacional de San Marcos.

2012

- Se participa con la obra *Princesas desesperadas*, de Tomás Urtusástegui, en el Festival de *Los Amantes del Teatro* de la ITI Unesco en la ciudad de México en el mes de enero.
- Se realiza TEATROTANDO Festival que festeja el XVII aniversario de la Compañía Formación Actoral *Al trote* A.C. Durante la Feria Nacional de San Marcos se presentan simultáneamente: *Los Monólogos de Urtusástegui*, de Tomás Urtusástegui; *Los albañiles*, de Vicente Leñero; *Princesas desesperadas*, de Tomás Urtusástegui; y *El*

desván de las horas muertas, de Laura Iglesias San Martín, los cuatro montajes bajo la dirección de José Claro Padilla.

- Se realizan proyectos de dirección a cargo de los integrantes de la compañía: *La bruta bruja Bruna*, de Tomás Urtusástegui, bajo la dirección de Lulú Romo; *Drácula Gay*, de Tomás Urtusástegui, dirección de Jorge Arenas; *Eslabones*, dramaturgia y dirección de Jorge Arenas; *La delgada línea del tiempo*, bajo la dirección de Martín Murguía; y *Los negros pájaros del adiós*, de Óscar Liera, dirección de Francis Aceves.

2013

- *Los albañiles*, de Vicente Leñero, dirección José Claro Padilla; *Ni princesas ni esclavas*, de Humberto Robles, dirección José Claro Padilla; *Los negros pájaros del adiós*, dirección José Claro Padilla; *Saquen los huesos que de noche se ven mejor*, de Pamela Gallegos.

2014

- *Mujeres de arena*, de Humberto Robles, trabajo de examen dirigido por Óscar González; *Una pura y dos con sal*, de Antonio González Caballero, dirección de José Claro Padilla; *El lugar donde mueren los mamíferos*, de Enrique Díaz, dirección José Claro Padilla; *Los negros pájaros del adiós* de Oscar Liera, dirección de José Claro Padilla.

2015

- *Mi mujer es el plomero*, de Hugo Daniel Marcos, dirección José Claro Padilla; *Ni princesas ni esclavas*, de Humberto Robles, dirección José Claro Padilla; se participa en Microteatro Aguascalientes en el foro Tercera Llamada con la obra *Tangas usadas*, autor y director José Claro Padilla; *Mujeres de arena*, dirigido por Oscar González; *Una pura y dos con sal*, de Antonio González Caballero, dirección de José Claro Padilla.

2016

Sangre en los tacones, de Humberto Robles, dirección José Claro Padilla; *Dulces compañías*, de Oscar Liera, dirección de Ivonne Gallegos; y *Alegoría bufona*, de José Claro Padilla, dirección Anayeli Campos; *Los minutos se vierten*, *Terapia*, de Producciones Romero al cuadrado. Dentro del Festival Teatrotando *Un actor se repara*, con la Escuela Fernando Wagner; *Nuestra señora de la nubes*, Mayra Amezcua y compañía; *La princesas en la torre*, e *Igor de las palomas*, con Tranvía teatral bajo la dirección de José Guadalupe Domínguez; *El dilema de Alicia*, de la Compañía Teatral Cuauphilli del ITA; y *El hombre que visitó el infierno*, de Lotería teatro, bajo la dirección de Martín Layune.

2017

- *Hamelín*, de Juan Mayorga, dirección de José Claro Padilla; *Ni princesas ni esclavas*, de Humberto Robles, dirección José Claro Padilla; *Dulces compañías*, de Oscar Liera, bajo la dirección de Ivonne Gallegos

2018

- *El secreto de las mujeres*, de Yolanda Dorado, dirección José Claro Padilla; *Dulces compañías*, de Oscar Liera, bajo la dirección de Ivonne Gallegos, *Sangre en los tacones*, de Humberto Robles, dirección José Claro Padilla; y *Ni princesas ni esclavas*, de Humberto Robles, dirección José Claro Padilla.

2019

- El 13 de enero se participa en el XXXI Encuentro Nacional de los amantes del Teatro del ITI Unesco, en el Teatro Isabela Corona de la Ciudad de México, con la obra *Sangre en los tacones*, de Humberto Robles, dirección José Claro Padilla; se celebra el

Festival Teatrotando por el XXV aniversario de la compañía con las siguientes obras: 2 de febrero, en el Foro Cultural Al Trote, *Igor de las palomas*, por Tranvía, dirección José Guadalupe Domínguez; 8 de Febrero, en el Foro Cultural Al Trote, *Algarabía de Posada*, por Tranvía, dirección José Guadalupe Domínguez; 9 de febrero, en el Foro Cultural Al Trote, *La Escalera mágica*, por Lotería Teatro, dirección de Martín Layune; 15 de febrero, en el Teatro Morelos, *Sangre en los tacones*, por Al Trote, dirección de José Claro Padilla; 16 de febrero, en el Teatro Morelos, *Estudio de una depresión*, por Última Fila; 21 de febrero, en el Foro Cultural Al Trote, *La Cristiada*, de Juan Manuel Bárcenas, una creación colectiva de lectura dramatizada por miembros antiguos de Al Trote; 22 de febrero, en el Teatro Morelos, *Princesas Desesperadas*, de Tomás Urtusástegui, dirección de José Claro Padilla; y 23 de febrero, en el Teatro Morelos, *Sangre en los tacones*.

Anexo G. “Requisitos de titulación del programa de Técnico Superior en Actuación del Centro Cultural ‘Los Arquitos’ del Instituto Cultural de Aguascalientes”⁵⁷⁷.

Titulación

1. Presentación de un trabajo de investigación teórico de cada alumno, justificando:

- Selección del material dramático.
- Trayectoria del personaje en el proceso y en la obra.
- Búsqueda del carácter según lo estudiado en clases.
- Manejo corporal y vocal del personaje.
- Maquillaje, vestuario y accesorios del personaje (bocetos).

El trabajo se entregará a máquina y debidamente presentado 15 días antes del examen, Tendrá un 40% de valor para su evaluación final.

2. Proceso y presentación de la puesta en escena final, teniendo en cuenta:

- Asistencia y puntualidad.
- Diario de trabajo
- Ética y responsabilidad del trabajo en equipo.
- Cumplimiento de tareas extraclases.
- Propuestas en ensayos: a) improvisaciones, b) estudios, c) montaje.

Tanto el proceso como la presentación final tendrá un valor del 60% para su evaluación final. Una vez acreditadas todas las materias y requisitos señalados en el plan de estudios de la carrera de nivel Técnico Superior, el egresado podrá

⁵⁷⁷ Planes y programas de Estudio. Carrera Técnico en Actuación. Centro Cultural “Los Arquitos”, Instituto Cultural de Aguascalientes, p. 51.

solicitar la expedición de su título en el departamento de Control Escolar, habiendo cumplido con los siguientes elementos:

- a) Haber presentado el servicio social.
- b) Comprobar no tener adeudo alguno con el ICA.
- c) Presentar documentación de antecedentes académicos:
 - Original y copia de certificación de estudios primarios.
 - Original y copia de certificación de estudios secundarios.
 - Original y copia de certificación de estudios de bachillerato.
 - Los títulos profesionales de Nivel Técnico Superior en Actuación se entregaban en la ceremonia pública en el Centro, presidida por el Director del ICA.
 - El título contiene los elementos: el alumno aprobó todas las materias; firmas del Director General del ICA, Director de Enseñanza del ICA, Directora del Centro Cultural "Los Arquitos" y el Coordinador de Teatro, así como fotografía cancelada. El Departamento de Control Escolar lleva un libro de títulos como registro de la expedición de cada título, y la entrega al titulado quien firma de recibido.

Anexo H. "Egresados del Técnico Superior en Actuación (1994- 2004) y del Técnico Superior Universitario en Actuación (2005 – 2008) de "Los Arquitos"

1ª Generación de la carrera en Técnico superior en actuación 1994-1998.

María Estela Carmona Flores.

Rosalinda Esparza Navarro.

Marlene Danlhi Flores Puebla.

Lourdes del Rocío Gámez Martínez.

Pedro Martín Arredondo.

Marcela Liliana Moran Gonzales.

Ignacio Velasco Flores.

2ª Generación de la carrera en Técnico Superior en Actuación 1995-1999.

Juan Pablo Acevedo Pérez.

María Cecilia Cruz Franco.

Dolores Angélica Hawley Loera.

Mariana Torres Ruiz.

Martha Cecilia Arias Segovia.

Jorge Flores de la Rosa.

Edgar Riso Estrada.

3ª Generación de la carrera en Técnico Superior en Actuación 1996-2000.

Erika Adriana Cortes.

Zuadd Atala.

José Luis Pacheco.

Erika de los Montero.

4ª Generación de la carrera en Técnico Superior en Actuación 1997-2001.

Claudia Elena Ortega.

Edgar Maldonado.

Ana Lilia Martínez.

Azalia Ortiz.

Brenda Castro.

5ª Generación de la carrera en Técnico Superior en Actuación 1998-2002.

Penélope Álvarez Arias.

Sergio Armagnac López.

Adolfo Arteaga Sánchez.

Aracely Cervantes Guzmán.

Armando Martínez Calderón.

César Martínez G.

Hilario Enrique Martínez Lupercio.

Laura Eliza Silva Ramírez.

Luis Gerardo Urribarrien S.

6ª Generación de la carrera en Técnico Superior en Actuación 1999-2003.

Salvador Guerrero.

Martín Ruiz Murguía.

Erik Said Lopez.

Martín Apfalter.

7ª Generación de la carrera en Técnico Superior en Actuación 2000-2004.

Marco Spíndola.

Cuitláhuac Gonzáles.

Javier Alcalá.

Gerardo Giménez.

Berenice Gaspar.

Víctor Hugo González.

Yadyra Torres.

8ª Generación de la carrera en Técnico Superior en Actuación 2001-2005.

Juan Carlos García Velázquez.

Magdalena Olmos Morales.

Liliana Olvera de la Torre.

Sandra Ramírez Durán.

Helen Carina Ramírez Padilla.

9ª Generación de la carrera en Técnico Superior en Actuación 2002-2006.

Jessica Kiel Barraza.

Liliana Cristina Núñez Sanfiel.

María Guadalupe Ortega Salazar.

Cesar Eric Padilla Carrillo.

Jessyca Marielle Zamora Cuevas.

10ª Generación de la carrera en Técnico Superior en Actuación 2004-2007.

Julio Montes.

Alondra Susana Castañeda.

Lorena Paola Enríquez.

Orlando Hernández.

Ana Carolina Villalobos.

11ª Generación de la carrera en Técnico Superior Universitario en Actuación 2005-2008.

Jaime Bañuelos.

Clementina Xocotzin Barba.

Israel Garay.

María Rosendo.

Anexo I. Plan de Estudios de la Licenciatura en Artes Escénicas: Actuación.
 Universidad Autónoma de Aguascalientes (2010)

OBJETIVO:

Formar profesionales en Artes Escénicas: Actuación con una preparación académica escénica que les permita desempeñarse con calidad en las diferentes formas de representación actoral, contando con variadas herramientas para incrementar las posibilidades en su desempeño profesional como: gestor cultural, creativo en las áreas de: dirección, producción, escenografía, maquillaje, vestuario y diseño sonoro, diseño de imagen y emprendedor de proyectos multidisciplinarios, conduciéndose siempre con responsabilidad y compromiso social.

PERFIL DEL ASPIRANTE:

El aspirante deberá contar con las siguientes aptitudes y conocimientos para ser alumno de la Licenciatura en Artes Escénicas: Actuación:

Mostrar aptitudes: Histriónicas. Proyección escénica. Conocimientos: Cultura en general. Conocimientos básicos de las diferentes disciplinas artísticas.

PERFIL DEL EGRESADO:

El egresado obtendrá los conocimientos, desarrollará habilidades y generará actitudes que contribuyan en su desempeño laboral de manera integral, permitiendo responder a las necesidades del entorno laboral y social.

CONOCIMIENTOS:

- Psicosocial que le permita valorar sus capacidades para la ejecución escénica.

- Especializado de la expresión corporal, vocal y emocional para el uso óptimo de su instrumento de trabajo, que le permita desempeñarse en los diferentes medios de expresión: teatro, cine, televisión y radio.
- De la historia y apreciación del cine, la televisión y la radio para contextualizar el lenguaje actoral en dichos medios.
- De historia del teatro y géneros literarios, para ubicar la disciplina actoral dentro de las diferentes manifestaciones artísticas.
- Básico de didáctica para la impartición de clases en artes escénicas en los distintos niveles escolares.
- Básico de dirección, producción, dramaturgia, guionismo, escenografía, iluminación, maquillaje, vestuario y diseño sonoro, para integrar las diversas disciplinas relacionadas con el quehacer escénico.

HABILIDADES:

- Manejar especializadamente la voz, la expresión corporal y la emoción para la creación del personaje.
- Aplicar las técnicas y herramientas actorales en los diferentes medios de representación.
- Comprender y analizar textos dramáticos para contextualizar el desempeño actoral.
- Aplicar métodos y técnicas en la enseñanza de las artes escénicas.
- Distinguir y utilizar los elementos que conforman la puesta en escena (dirección, producción, dramaturgia, guionismo, escenografía, iluminación, maquillaje, vestuario y diseño sonoro) para asistir en los diversos proyectos escénicos.
- Generar, administrar y promocionar proyectos de las artes escénicas de forma eficiente para atender las demandas del mercado laboral.

- Asesorar a profesionistas de diferentes disciplinas que necesiten desenvolverse frente al público dándoles herramientas de expresión oral, corporal y diseño de imagen.

ACTITUDES:

- Creatividad e inventiva para enriquecer el trabajo actoral.
- Postura crítica y autocrítica ante el arte y el entorno social para crear una visión constructiva del fenómeno escénico.
- Sensibilidad y compromiso social para contribuir en la formación de una sociedad humanista.
- Disposición a la actualización permanente para estar a la vanguardia en el acontecer escénico.
- Apertura ante las diversas manifestaciones artísticas para complementar constantemente su formación profesional.
- Ética para lograr el respeto y la valoración del trabajo profesional y artístico.

CAMPO DE TRABAJO:

El egresado de Lic. en Artes Escénicas: Actuación podrá desempeñarse en:

- Organismos gubernamentales y no gubernamentales de historia, cultura y arte.
- Grupos y Compañías de Teatro estatal, nacional e internacional.
- Instituciones de educación básica, media superior y superior.
- Medio artístico.
- Agencias Publicitarias y Productoras.
- Promotoras de eventos.
- Empresas Cinematográficas y de video.
- Canales de televisión estatal, nacional e internacional.
- Radiodifusoras.
- Empresas propias.

DURACIÓN:

8 semestres

PLAN DE ESTUDIOS 2010

CARRERA 11



	T	P	C	CENTRO	DEPARTAMENTO
Primer Semestre					
ACTUACIÓN I	3	6	12	C. SOC. Y HUM.	LETRAS*
DANZA I: CLÁSICA	0	3	3	C. SOC. Y HUM.	LETRAS*
CANTO I	0	3	3	C. SOC. Y HUM.	LETRAS*
VOZ I	0	3	3	C. SOC. Y HUM.	LETRAS*
LABORATORIO ESCÉNICO I	0	3	3	C. SOC. Y HUM.	LETRAS*
TEATRO I: CLÁSICO	4	0	8	C. SOC. Y HUM.	LETRAS
ESTRUCTURA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS	4	0	8	C. SOC. Y HUM.	LETRAS
HISTORIA DEL ARTE Y DE LA CULTURA I	4	0	8	C. SOC. Y HUM.	HISTORIA
Segundo Semestre					
ACTUACIÓN II	3	6	12	C. SOC. Y HUM.	LETRAS*
DANZA II: CLÁSICA	0	3	3	C. SOC. Y HUM.	LETRAS*
CANTO II	0	3	3	C. SOC. Y HUM.	LETRAS*
VOZ II	0	3	3	C. SOC. Y HUM.	LETRAS*
TÉCNICA CORPORAL I	0	4	4	C. SOC. Y HUM.	LETRAS*
LABORATORIO ESCÉNICO II	0	3	3	C. SOC. Y HUM.	LETRAS*
TEATRO II: SIGLO DE ORO E ISABELINO	4	0	8	C. SOC. Y HUM.	LETRAS
HISTORIA DEL ARTE Y DE LA CULTURA II	4	0	8	C. SOC. Y HUM.	HISTORIA
Tercer Semestre					
ACTUACIÓN III	3	6	12	C. SOC. Y HUM.	LETRAS*
DANZA III: CONTEMPORÁNEA	0	3	3	C. SOC. Y HUM.	LETRAS*
ENTRENAMIENTO VOCAL I	0	3	3	C. SOC. Y HUM.	LETRAS*
INTERPRETACIÓN ACTORAL DE TEXTOS I	0	3	3	C. SOC. Y HUM.	LETRAS*
TÉCNICA CORPORAL II	0	4	4	C. SOC. Y HUM.	LETRAS*
APRECIACIÓN CINEMATOGRÁFICA	1	3	5	C. SOC. Y HUM.	COMUNICACIÓN
TEATRO III: NEOCLASICISMO Y ROMANTICISMO	4	0	8	C. SOC. Y HUM.	LETRAS
TEORÍA DRAMÁTICA I	4	0	8	C. SOC. Y HUM.	LETRAS*
TALLER DE CULTURA Y APRECIACIÓN MUSICAL	2	2	6	C. SOC. Y HUM.	LETRAS
Cuarto Semestre					
ACTUACIÓN IV	3	6	12	C. SOC. Y HUM.	LETRAS*
DANZA IV: JAZZ	0	3	3	C. SOC. Y HUM.	LETRAS*
ENTRENAMIENTO VOCAL II	0	3	3	C. SOC. Y HUM.	LETRAS*
INTERPRETACIÓN ACTORAL DE TEXTOS II	0	3	3	C. SOC. Y HUM.	LETRAS*
TÉCNICA CORPORAL III	0	4	4	C. SOC. Y HUM.	LETRAS*
APRECIACIÓN DE LA ACTUACIÓN CINEMATOGRÁFICA I	1	3	5	C. SOC. Y HUM.	LETRAS*
SEMINARIO DE ACTUACIÓN I	0	2	2	C. SOC. Y HUM.	LETRAS*
TEATRO IV: MODERNO Y CONTEMPORÁNEO	4	0	8	C. SOC. Y HUM.	LETRAS
TEORÍA DRAMÁTICA II	4	0	8	C. SOC. Y HUM.	LETRAS*
HERRAMIENTAS PSICOLÓGICAS PARA LA CREACIÓN DEL PERSONAJE	2	2	6	C. SOC. Y HUM.	PSICOLOGÍA
Quinto Semestre					
ACTUACIÓN V	3	6	12	C. SOC. Y HUM.	LETRAS*
DANZA V: ESTILOS I	0	3	3	C. SOC. Y HUM.	LETRAS*
ENTRENAMIENTO VOCAL III	0	3	3	C. SOC. Y HUM.	LETRAS*
TÉCNICA CORPORAL IV	0	4	4	C. SOC. Y HUM.	LETRAS*
DIRECCIÓN ESCÉNICA I	2	2	6	C. SOC. Y HUM.	LETRAS*
DRAMATURGIA	3	1	7	C. SOC. Y HUM.	LETRAS*
GUIONISMO	3	1	7	C. SOC. Y HUM.	LETRAS*
PROYECTO EMPRESARIAL PARA LAS ARTES ESCÉNICAS	2	3	7	C. ECO. ADMVA.	ADMN. BÁSICA
TEATRO V: NOVOHISPANO Y LATINOAMERICANO	4	0	8	C. SOC. Y HUM.	LETRAS
Sexto Semestre					
DANZA VI: ESTILOS II	0	3	3	C. SOC. Y HUM.	LETRAS*
ENTRENAMIENTO VOCAL IV	0	3	3	C. SOC. Y HUM.	LETRAS*
DIRECCIÓN ESCÉNICA II	2	2	6	C. SOC. Y HUM.	LETRAS*

TALLER DE TEATRO I	0	8	8	C. SOC. Y HUM.	LETRAS*
TALLER DE REALIZACIÓN Y ACTUACIÓN CINEMATOGRAFICA I	0	6	6	C. SOC. Y HUM.	LETRAS*
TALLER DE ACTUACIÓN EN RADIO	0	6	6	C. SOC. Y HUM.	LETRAS*
PRODUCCIÓN ESCÉNICA	2	1	5	C. SOC. Y HUM.	LETRAS*
SEMINARIO DE ACTUACIÓN II	0	2	2	C. SOC. Y HUM.	LETRAS*
DIDÁCTICA Y TÉCNICAS DE ENSEÑANZA	2	3	7	C. SOC. Y HUM.	EDUCACIÓN

Séptimo Semestre

TALLER DE TEATRO II	0	10	10	C. SOC. Y HUM.	LETRAS*
TALLER DE REALIZACIÓN Y ACTUACIÓN CINEMATOGRAFICA II	0	6	6	C. SOC. Y HUM.	LETRAS*
TALLER DE ACTUACIÓN EN TELEVISIÓN	0	6	6	C. SOC. Y HUM.	LETRAS*
OPTATIVA PROFESIONALIZANTE I Ó II	2	2	6	C. SOC. Y HUM.	LETRAS*
TÉCNICA CORPORAL V	0	3	3	C. SOC. Y HUM.	LETRAS*

Octavo Semestre

TALLER DE INTEGRACIÓN TEATRAL	0	15	15	C. SOC. Y HUM.	LETRAS*
TALLER DE INTEGRACIÓN COMPLEMENTARIO	0	15	15	C. SOC. Y HUM.	LETRAS*
SEMINARIO DE ACTUACIÓN III	0	2	2	C. SOC. Y HUM.	LETRAS*
OPTATIVA PROFESIONALIZANTE I Ó II	2	2	6	C. SOC. Y HUM.	LETRAS*
ÉTICA PROFESIONAL	4	0	8	C. SOC. Y HUM.	FILOSOFÍA

*Estas materias serán impartidas por el área de artes escénicas una vez que se apruebe este documento y sea formada el área.

MATERIAS OPTATIVAS PROFESIONALIZANTES

ÉNFASIS I: ÉNFASIS EN DISEÑO DE PRODUCCIÓN Y DIRECCIÓN ARTÍSTICA

ÉNFASIS II: ÉNFASIS EN DRAMATURGIA Y GUIONISMO

PROGRAMAS INSTITUCIONALES

- Prácticas Profesionales
- Servicio Social
- Tutorías
- Movilidad e Intercambio Académico
- Fomento a las Lenguas Extranjeras
- Programa de Formación Humanista

REQUISITOS DE TITULACIÓN

I. Haber cumplido con el requisito del servicio social.

II. Comprobar que no se tiene adeudo alguno con la Universidad Autónoma de Aguascalientes.

III. Haber cubierto con la cuota establecida en el plan de arbitrios para la obtención del título.

IV. Haber presentado el examen de egresados.

V. Haber acreditado un segundo idioma.

Además de los requisitos antes señalados, el egreso deberá cubrir los siguientes aspectos:

- 9 créditos de Formación Humanista
- 240 horas de Prácticas Profesionales



Anexo J. Formato para informe académico del montaje final



MAESTRO (A)

Estudiante: _____

Junio del 2019

ÍNDICE TEMÁTICO

<u>Dedicatoria</u>	¡Error! Marcador no definido.
<u>Agradecimientos</u>	¡Error! Marcador no definido.
<u>INTRODUCCIÓN (1 cuartilla)</u>	40
<u>OBJETIVOS (1 cuartilla)</u>	41
<u>Objetivo general (texto obligatorio)</u>	41
<u>Objetivos particulares (en el marco de la realización del Informe Académico y del proceso de creación de personaje para el montaje del TIT)</u>	41
<u>JUSTIFICACIÓN (1 cuartilla)</u>	42
<u>MARCO TEÓRICO (10-15 cuartillas)</u>	43
<u>Nombre del Proyecto</u>	43
<u>Antecedentes</u>	43
<u>Objetivos</u>	43
<u>Propuesta de dirección</u>	43
<u>La obra</u>	44
<u>Autor</u>	44
<u>Descripción</u>	44
<u>Tratamiento propuesto</u>	¡Error! Marcador no definido.
<u>Los (mis) personajes</u>	44
<u>Protagonistas o principal</u>	44
<u>Construcción del personaje</u>	44

<u>Otros aspectos (según Pertinencia)</u>	44
<u>DESARROLLO (30-40 cuartillas)</u>	45
<u>Elección del (los) texto(s)</u>	45
<u>Trabajo de mesa</u>	45
<u>Selección de elencos y roles</u>	45
<u>Análisis de personaje</u>	45
<u>Metodología para la construcción de personaje (referentes y líneas de entrenamiento actoral)</u>	45
<u>Etapas de exploración, improvisaciones, laboratorios</u>	45
<u>Montaje y ensayos</u>	45
<u>Ensayos generales y funciones</u>	45
<u>CONCLUSIONES (5-10 cuartillas)</u>	46
<u>Resultados obtenidos</u>	46
<u>Mi apreciación personal sobre mi proceso de creación de personaje</u>	46
<u>Mis comentarios y sugerencias que permitirían mejorar el proceso de creación del personaje</u>	46
<u>Fuentes de consulta (paginación libre)</u>	47
<u>Libros</u>	47
<u>ANEXOS (paginación libre)</u>	48
<u>Características del formato del Informe</u>	49

INTRODUCCIÓN (1 CUARTILLA)

Descripción o sumario completo del contenido del documento. Este punto se podrá adaptar a lo real cuando el Informe Académico esté completo. Se requiere que sea compacto en su información, bien organizado, de corta extensión y completo, de tal manera que los lectores reconozcan con rapidez su contenido.



OBJETIVOS (1 CUARTILLA)

Objetivo general (texto obligatorio)

Reflexionar sobre, y documentar el proceso de creación de personaje del montaje escénico de la materia Taller de Integración Teatral, para generar un acervo de consulta de procesos de construcción de personaje.

Objetivos particulares (en el marco de la realización del Informe Académico y del proceso de creación de personaje para el montaje del TIT)

Son las metas y expectativas cuantitativas (¿qué?, ¿cuánto?) y cualitativas (¿cómo?) personales. Son escalones para conseguir el objetivo general. Son también efectos o consecuencias del objetivo general planteadas de manera individual.

Estos objetivos particulares pueden agruparse por temas. Por ejemplo, los relativos a la creación del personaje, al montaje, a la redacción del informe, etc., a los que se les dará una jerarquía.

Necesitan una pequeña redacción de introducción **POR EJEMPLO:**

La realización de este informe, mi propio proceso de creación de personaje y mi participación en el proyecto *Jojo*, me permitirán:

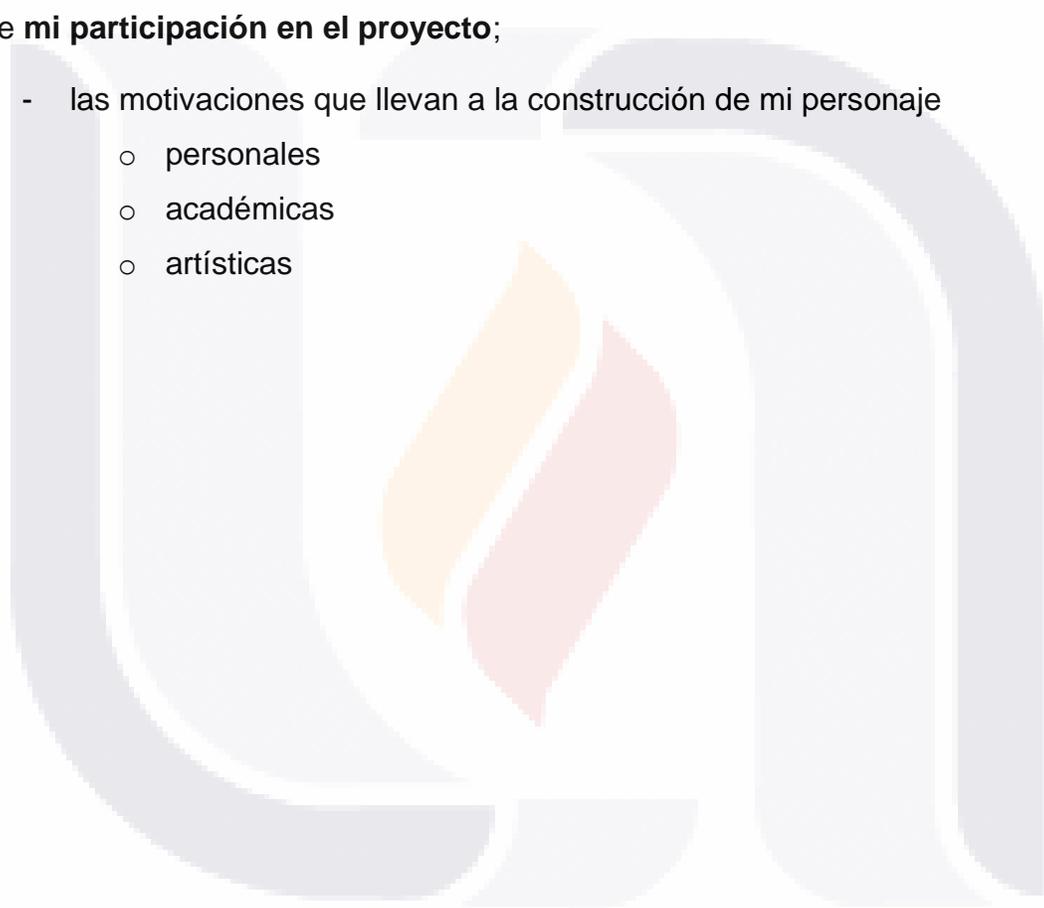
- Elaborar un sistema personal de calentamiento para mi creación de personaje.
- Identificar los pasos que seguí en la creación de mi personaje.

JUSTIFICACIÓN (1 CUARTILLA)

- ¿porqué reflexionar sobre, y documentar los procesos de creación de personaje?
- ¿Qué importancia tiene? en:
 - o el proceso académico de mi formación
 - o el desarrollo de la carrera

De mi participación en el proyecto;

- las motivaciones que llevan a la construcción de mi personaje
 - o personales
 - o académicas
 - o artísticas



MARCO TEÓRICO (10-15 CUARTILLAS)

Antecedentes, Referentes, Contexto Histórico-Social-Artístico-Estilístico-Filosófico-Político-Económico del (los) textos, autor(es), utilizados en la preparación del montaje y puesta en escena.

Presentación jerarquizada y reflexión (de lo general a lo particular) sobre la relación entre los diversos temas y aspectos tratados, identificando y justificando su utilidad en la construcción del personaje.

Proyecto _____

ANTECEDENTES

TIPO DE TEATRO Y ESTILO TEATRAL

REFERENTES

ESPECTÁCULOS VISTOS

EN VIVO

EN MEDIOS

OBJETIVOS

PROPUESTA DE DIRECCIÓN

ANTECEDENTES

DEL MAESTRO (A)

PROPUESTAS GENERALES

DRAMATÚRGICA (SI HAY ADAPTACIÓN)

ESCÉNICA (DISPOSITIVO ESCÉNICO)

ACTORAL (INTERPRETACIÓN)

La obra

AUTOR

BIOGRAFÍA Y CONTEXTO HISTÓRICO

SU OBRA

DESCRIPCIÓN

CONTEXTO EXTERNO

CONTEXTO INTERNO

GÉNERO (LITERARIO)

SINOPSIS

LA TRAMA

Los (mis) personajes

PROTAGONISTAS O PRINCIPAL

CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE

ANÁLISIS DE PERSONAJE

MÉTODOS UTILIZADOS (DESCRIPCIÓN)

HERRAMIENTAS UTILIZADAS (DESCRIPCIÓN)

VENTANAS DE JOHARI

LAS 100 PREGUNTAS PARA EL PERSONAJE

OTRAS

OTROS ASPECTOS (SEGÚN PERTINENCIA)

ENTRENAMIENTO ACTORAL

DESARROLLO (30-40 CUARTILLAS)

Para cada uno de los puntos siguientes, presentar el objetivo, las metodologías seguidas en su realización con sus justificaciones (¿qué se busca?, ¿cómo se busca?, ¿por qué se busca de esta manera?)

Elección del (los) texto(s)

Trabajo de mesa

Selección de elencos y roles

Análisis de personaje

Metodología para la construcción de personaje (referentes y líneas de entrenamiento actoral)

Etapas de exploración, improvisaciones, laboratorios

Montaje y ensayos

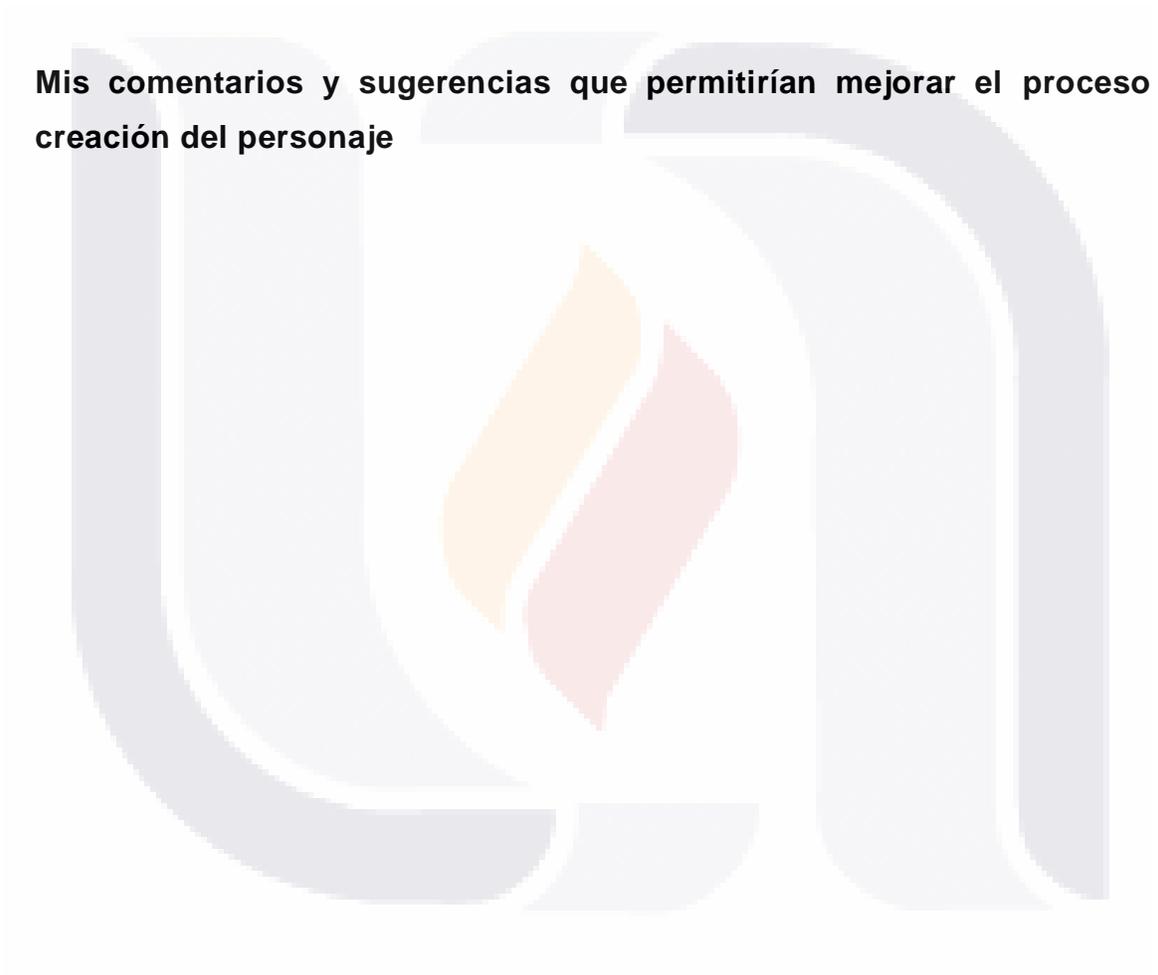
Ensayos generales y funciones

CONCLUSIONES (5-10 CUARTILLAS)

Resultados obtenidos

Mi apreciación personal sobre mi proceso de creación de personaje

Mis comentarios y sugerencias que permitirían mejorar el proceso de creación del personaje



FUENTES DE CONSULTA (PAGINACIÓN LIBRE)

Es una lista ordenada de todos los documentos (escrito, audio, video o electrónico) que se utilicen para referenciar o para citar. Debe seguir las normas de la APA.

Utilizar la página www.citethisforme.com, creando cuenta de usuario, para crear su base de datos de fuentes de consulta. Al final exportar en formato word utilizando el sistema APA.

Deben organizarse en rubros como (entre otros):

- Libros
- Periódicos
- Folletos
- Entrevistas
- Documentos oficiales
- Manuscritos
- Tesis
- Presentaciones y conferencias
- Revistas
- Diccionarios y Enciclopedias
- Medios Audiovisuales
- Documentos digitales en línea

Libros

Apellido, N. (2018). *El título del libro*. Ciudad de edición, País Dado: Editorial N.

ANEXOS (PAGINACIÓN LIBRE)

Esta sección puede contener entre otros:

Bitácora o extractos significativos

Imágenes de sesiones de trabajo y ensayos.

Bocetos, imágenes, referentes para la creación de personaje.

Programas de mano y/o carteles publicitarios.

Imágenes de las presentaciones públicas del proyecto.



CARACTERÍSTICAS DEL FORMATO DEL INFORME

Márgenes normal (3 cm por lado, 2.5 superior e inferior)

Letra Arial 12 puntos

Párrafos de 1.5 de interlineado

Espaciado anterior 10 puntos

Espaciado posterior de 6 puntos

Alineación justificada a lo ancho

Sin sangrías en los párrafos (salvo aquellos casos considerados necesarios; por ejemplo las citas textuales)

Títulos, **MAYÚSCULAS, NEGRITAS**

Sub títulos, **Mayúsculas y Minúsculas, negritas**

Todo bajo normas APA.

