

Cuerpo, arte y educación





Cien años de evolución de la enseñanza de la técnica de actuación en Aguascalientes: 1923-2023

Julio Cervantes Zaldívar¹
Carlos Adrián Padilla Paredes²

*Cualquiera puede ponerse furioso... eso es fácil. Pero
estar furioso con la persona correcta, en la intensidad
correcta, en el momento correcto, por el motivo correcto,
y de la forma correcta... eso no es fácil.
Aristóteles, Ética a Nicómaco.*

Introducción

Este capítulo tiene su origen en dos investigaciones: «Laboratorio actoral en torno a las problemáticas teórico-prácticas del teatro», trabajo práctico para obtener el grado de maestro en Arte, de Julio Cervantes (2020), publicado como libro bajo el nombre

1 Contacto: <julio.cervantesdogma@gmail.com>.

2 Contacto: <novonefeshc@hotmail.com>, ORCID: <orcid.org/0000-0002-2877-4206>.

Explorando los límites de la técnica de actuación (2021), editado por el PECDA (Programa de Estímulos a la Creación y Desarrollo Artístico) de Aguascalientes, y cobijado por el ICA (Instituto Cultural de Aguascalientes) en 2021; y de «Historia del teatro en Aguascalientes durante la segunda mitad del siglo xx. Rupturas, sociedad y cultura», tesis para obtener el grado de doctor en Estudios Socioculturales (2019), publicado como libro bajo el nominativo de *Rupturas y continuidades del teatro en Aguascalientes* (2020), editado por el mismo PECDA del ICA.

Los autores nos percatamos de que los enfoques y objetos distintos se tocaban de manera tangencial en lo histórico y lo pedagógico, y que contábamos con material suficiente que posibilitaba emprender lo que aquí amalgamamos: una narrativa sobre cómo se ha enseñado la actuación en Aguascalientes durante un periodo de cien años, desde la mirada de un 2023 en ciernes.

El objetivo de este capítulo es ofrecer una narrativa descriptiva sobre las etapas de la enseñanza de la técnica de actuación en Aguascalientes de 1923 a 2023, a través de una perspectiva tipológica, histórica y pedagógica. Hemos empleado herramientas de las disciplinas de la historia, como la búsqueda documental, y las entrevistas etnográficas de la sociología.

El capítulo está compuesto por tres apartados. El primero es un panorama breve de la historia de las técnicas de actuación en occidente, con el fin de presentar una perspectiva global del tema. En él realizamos un recorrido que va desde *La poética*, de Aristóteles, comunicación con el público de Cicerón, manejo de la voz de Quintiliano, gesto de Bonifaccio, memoria e interpretación de Perrucci, verdad escénica de Riccoboni, observación de Garrick, vivencia de Saint-Albine, control corporal de Riccoboni hijo, la paradoja de Diderot, un antecedente de sistematización de Delsarte y el primer sistema de Stanislavski.

El segundo nos muestra las etapas de la enseñanza de la técnica de actuación en Aguascalientes de 1923 a 2010, haciendo foco en sus etapas históricas *amateur* de los anarquistas socialistas del grupo Hamlet, y de las *Diez lecciones*, de Salvador Novo con Leal y Romero; del institucional con Galván, Los Teatristas y un primer Stanislavski; y de Velasco con talleres libres y La Columna; del independiente con Formación Actoral al Trote; y del profesional universitario con la complejidad y diversidad pedagógica de la academia.

El tercero hace énfasis en la última etapa, la del profesional universitario, en la que, por medio de los planes de estudio y entrevistas a docentes, conoceremos qué contenidos sobre la actuación enseñan las universidades actualmente.

Finalmente, cerramos con una recapitulación y algunas conclusiones a las que hemos llegado.

Las técnicas de actuación en Occidente

El teatro y las obras que en él se representan son siempre el reflejo de una cultura.

Macgowan y Melnitz, *Las edades de oro del teatro*.

Para realizar este revuelo nos hemos basado principalmente en las fuentes de Édgar Ceballos, *Las técnicas actorales en México* (2015) y *La historia del arte escénico*, vol. I (2012) y vol. II (2018), así como Macgowan y Melnitz, *Las edades de oro del teatro* (1964).

Ahora bien, ¿qué es una técnica? De manera general, es «la capacidad de adaptar el cuerpo de un organismo al ambiente para hacer más efectivas sus acciones de supervivencia».³ En la actuación, la técnica es la capacidad del cuerpo humano para hacer más efectivas sus acciones, y mientras mayor es su destreza para manejar la técnica, más precisas son sus habilidades de pensamiento, atención y memoria, mismas que con la práctica se van perfeccionando.⁴

La elocución griega

El primer registro que tenemos de teatro griego abarca del siglo V al III a. C. donde se mencionan como autores a Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes y Menandro;⁵ de igual manera, hay una reconstrucción de los espacios escénicos, maquinaria, vestuario; y, sobre la representación, existe *La poética*, de Aristóteles y el *Discurso sobre la imitación*, de Platón.

Se suele situar el origen del teatro en el culto a Dionisios, dios de la fertilidad y el vino, con un ditirambo que se cantaba y bailaba en su honor. «Originalmente canto lírico a la gloria de Dionisios, interpretado y danzado por

3 Álvaro Monterroza, «El papel retroalimentador de la interacción con los artefactos en el desarrollo de las técnicas humanas», *Trilogía Ciencia Tecnología Sociedad* 11, núm. 21 (Mayo, 2019), 51.

4 Enrique Ruelas, *Historia del arte escénico* (Ciudad de México: Escenología, 2012), 25.

5 Kenneth Macgowan y William Melnitz, *Las edades de oro del teatro* (México: Fondo de Cultura Económica, 1964), 10.

coristas bajo la dirección del corifeo». ⁶ El corifeo, según Aristóteles, dirigía improvisaciones tanto de tragedia como de comedia (una a través del ditirambo y la otra de los coros fálicos).

Los actores tenían un estricto apego al texto dramático, en la gesticulación y en el texto escrito, «el público griego era muy exigente en cuanto a la manera de pronunciar de los actores y el tratamiento del texto». ⁷ La máscara hecha de madera tallada y pintada era un elemento representativo; la boca abierta de la máscara le servía a manera de micrófono, para proyectar la voz en espacios grandes y abiertos. ⁸ Sin embargo, impedía la aparición de la expresión facial del actor como elemento a considerar. ⁹

Aristóteles reflexiona sobre el efecto de causar misericordia y temor (*eleos* y *phobos*), y describe la mimesis como imitación de una acción, y hace una comparación entre la importancia del pensamiento y el lenguaje al momento de decir el texto. Este darle énfasis al texto y la voz lo denomina *elocución*. ¹⁰

Cicerón y la voz y el público en Roma

La representación deja de tener un carácter ritual para cumplir una función de diversión, en especial las comedias y pantomimas durante los entreactos del circo romano. Hubo festividades llamadas *Ban ludi Roscius*, enfocadas en deportes y otras diversiones hasta el 240 a. C. en las que se adaptaban tragedias griegas al drama romano; ¹¹ y es el inicio del teatro latino donde los escritores romanos adaptan obras griegas en lugar de escribir originales. Cicerón, en su libro *De oratore* establece reglas entre público y actor por medio de la voz:

Cicerón (106-43 a. C.) elabora las bases del arte de comunicarse con espectadores. Con Demóstenes, el autor aprende la representación pública a través de la representación de actores como Escopo el trágico o Roscio el comediante, conocimientos que debe transmitir a manera de primeras reglas de interpretación a partir del libro de Cicerón. ¹²

6 Patrice Pavis, *Diccionario del teatro* (Buenos Aires: Paidós, 1998), 142.

7 Macgowan y Melnitz, *Las edades...*, 24.

8 Macgowan y Melnitz, *Las edades...*, 25.

9 Macgowan y Melnitz, *Las edades...*, 24.

10 Aristóteles, *Poética* (Buenos Aires: Losada, 2003), 73.

11 Macgowan y Melnitz, *Las edades...*, 19.

12 Édgar Ceballos, *Técnicas de actuación* (Ciudad de México: Escenología, 1999), 25.

Instrucciones medievales del orador, de Quintiliano.

Marco Fabio Quintiliano redactó un manual sobre voz y gesto llamado *Institutionis oratoriae*, que fue pieza clave para la interpretación del teatro evangelizador de la Edad Media.¹³ De manera similar, leemos que «después de la muerte del teatro clásico se sucedieron miles y miles de representaciones religiosas en las catedrales y en las plazas de los mercados de la Edad Media»,¹⁴ en las que el manual de Quintiliano fue el centro para la actuación.

El gesto renacentista de Bonifaccio

Hacia el Renacimiento aparece *L'arte de' cenni*, de Giovanni Bonifaccio, editada en Vicenza en 1516, con un estudio enfocado al gesto.¹⁵ Bonifaccio separa el texto de la expresión corporal, resignificando la concepción del actor como artista e intérprete, concepto que era exclusivo del dramaturgo. La comedia del arte¹⁶ es un estilo teatral la actuación que gira en torno a la improvisación de un argumento llamado *canevás*.¹⁷

Memoria, interpretación e improvisación barroca de Perrucci

Durante el barroco, en el Siglo de Oro encontramos técnicas de memorización propuestas por Andrea Perrucci (1651-1704) en el libro *Del arte de la interpretación premeditada a la improvisación*: todo el secreto del trabajo interpretativo se reduce a que el público no se dé cuenta de los esfuerzos del estudiar y aprender de memoria.¹⁸ Por otro lado, en *Lo fingido verdadero*, de Lope de Vega (1562-1635), en el texto del personaje de Ginés se encuentra una reflexión sobre la imitación:

13 Ceballos, *Técnicas...*, 26.

14 Macgowan y Melnitz, *Las edades...*, 48.

15 Édgar Ceballos, *Las técnicas de actuación en México* (Ciudad de México: Escenología, 2015), 22.

16 En este teatro de actor (y de actriz, lo cual es una novedad en la época), se pone el acento en el dominio corporal, en el arte de reemplazar largos discursos por algunos signos gestuales y de organizar la representación «coreográficamente». Cfr. Patrice Pavis, *Diccionario del teatro* (Buenos Aires: Paidós, 1998), 84.

17 El *canevás* (palabra que en francés antiguo, *chenevas*, significa «tejido de trama gruesa») es el resumen (el guion argumental) de una obra, destinado a la improvisación de los actores, particularmente en la *commedia dell'arte*. Cfr. Patrice Pavis. *Diccionario del teatro*, 62.

18 Ceballos, *Técnicas...*, 48.

El imitar es ser representante, / pero como el poeta no es posible/ que escriba con afecto y con blandura/ sentimientos de amor, si no le tiene,/ y entonces se descubren en sus versos,/ cuando el amor le enseña los que escriben,/ así el representante, si no siente/ las pasiones de amor, es imposible/ que pueda, gran señor, representarlas;/ una ausencia, unos celos, un agravio,/ un desdén riguroso y otras cosas/ que son de amor tiernísimos efectos,/ haralos, si los tiene, tiernamente,/ mas no los sabrá hacer si no los siente.¹⁹

Del antecedente de verdad escénica de Riccoboni a la observación de Garrick; y de la vivencia de Saint-Albine al control corporal de Riccoboni, hijo

Luigi Andrea Riccoboni (1676-1753) es el primero en hablar sobre el sentido de verdad escénica, que posteriormente Stanislavski promulgó; Édgar Ceballos menciona lo siguiente:

Es el primero en hablar naturaleza orgánica creadora y sinceridad en dicción y la mímica; además de que el actor debe evitar todo exceso y artificio, propuestas que dos siglos después expone como suyas Stanislavski. Riccoboni es también pionero al señalar la necesidad de darle vida a cada una de las acciones de los personajes, y las denomina *verdad escénica*.²⁰

La teoría de Riccoboni alienta propuestas como la de David Garrick (1717-1779), quien propone la observación de la realidad para construir la ficción; así mismo, el tratado *Le comédien*, de Pierre Rémond de Sainte-Albine (1699-1778) discute sobre *vivenciar* el personaje, y sostiene que «quien actúa sin sentimiento no puede pasar por actor, será considerado un simple declamador. La primera regla es conmover al espectador, y en el teatro la actuación *fría* con tonos y gestos estudiados es diferente [...] Ninguna acción escénica es verdadera si la actuación del actor no lo es».²¹

Sainte-Albine propone las emociones verdaderas en la interpretación. El hijo de Riccoboni (François Antoine Valentin Riccoboni), con *El arte del tea-*

19 Félix Lope de Vega, *Lo fingido verdadero* (Roma: Bulzoni, 1992), 122.

20 Ceballos, *Las técnicas de actuación en México*, 43.

21 Ceballos, *Las técnicas de actuación en México*, 50.

tro refuta a Sainte-Albine, afirma que la sinceridad y sensibilidad son producto del control corporal,²² siendo este el primer debate entre la emoción y el cuerpo en el trabajo del actor.

Lo mediocre y lo sublime en la comedia del clasicismo francés

Denis Diderot, en *La paradoja del comediante*²³, en 1777, analiza las dos posturas (emoción versus cuerpo) para terminar inclinándose por una actuación de técnica-fría sobre la emoción desbordante, es decir, rechaza la emotividad y propone una racionalidad.

Vea si no las mujeres; nos superan con creces en materia de sensibilidad. No existe comparación entre ellas y nosotros en los instantes de pasión. Nos aventajan en la realidad, pero no en la interpretación. Es que la sensibilidad supone siempre debilidad o flaqueza de organización. La lágrima que se escapa de un hombre verdadero nos conmueve mucho más que el llanto de una mujer.²⁴

No podemos dejar de notar la misoginia subyacente en la comparativa, pero ello escapa al propósito del presente trabajo y queda para otro momento de análisis. *La paradoja del comediante* gira en torno al control de las emociones, el cuerpo y la técnica. Diderot se cuestionaba sobre dos tipos de actor: el que poseía razón y técnica (sublime) y el emotivo desbordante (mediocre).

Delsarte y el primer (cuestionado) intento de sistema actoral

François Delsarte (1811-1871) sobresale como un autor que comenzó a elaborar un sistema actoral, empero presentaba diversas problemáticas, principalmente, la falta de *verosimilitud*²⁵ entre lo que se quiere y lo que el cuerpo intenta hacer; otra razón fue la pérdida de su voz:

22 Ceballos, *Las técnicas de actuación en México*, 50.

23 A fin de profundizar, Vid. Mario Cantú «Paradoja del comediante» en *La ciencia en Stanislavski, Una relectura desde sus influencias científicas* (Ciudad de México: Universidad Autónoma de Baja California, Paso de Gato, Escuela Superior de Artes de Yucatán, 2014), 44-51.

24 Denis Diderot, *La paradoja del comediante* (Ciudad de México: Fontamara, 2016), 45.

25 Verosimilitud entendida como la verdad en la interpretación del actor, distinta al concepto aplicado al texto dramático entendido como la lógica en las acciones del personaje escrito. Cfr. Édgar Ceballos, *Técnicas de actuación* (Ciudad de México: Escenología, 1999), 129.

El primero de ellos, la imposibilidad de interpretar una acción de modo verosímil [...] con la falta de consistencia en la entonación de su voz, con la incoherencia entre voz y gesto; [...]. El segundo [...] fue perdiendo paulatinamente su voz hasta que no quedó de ella más que un hilo. Ello, [...] lo obligó a asumir la vía de la investigación acerca de los principios del gesto y de la voz y una nueva vida como profesor.²⁶

Según Delsarte, las tres categorías esenciales del movimiento del cuerpo corresponden a la expresión, el pensamiento y el sentimiento.²⁷

El primer sistema de actuación. Stanislavski

Constantin Sergueievich Alexéiev Lakovlev (1858-1943), mejor conocido como Stanislavski,²⁸ su padre fue Serguéi Vladímirovich Alekséiev, de origen ruso, y su madre, Elizaveta Vasílievna Alekséieva, de padre ruso y madre francesa, fue una célebre actriz parisiense.²⁹ Es al nacimiento de Alexéiev que todavía existían actores esclavos que servían a la clase acomodada; en esa época había dos tipos de teatro: los imperialistas y los privados. Los actores eran esclavos similares a mayordomos que se seleccionaban según sus habilidades. A los que destacaban se les daba la libertad o se les podía comprar. En 1861 se abolió el servilismo, los actores fueron libres, pero, a pesar de esto, seguían teniendo una mala reputación.³⁰ Stanislavski tuvo acercamiento desde pequeño con el arte escénico, puesto que su familia gustaba de esta disciplina, actividad a la que se dedicaría toda su vida.

Hacia 1902, Stanislavski comienza a escribir su sistema en una primera versión. Entre 1922 a 1924, tiene una gira por Estados Unidos. En 1923, se esta-

26 Alejandra Marín, «El actor naturalista: sobre Los episodios reveladores de François Delsarte», *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas* 5, núm. 2 (diciembre, 2010), 12.

27 Ceballos, *Técnicas...*, 125.

28 Existen distintas versiones acerca del origen del nominativo de Stanislavski. Según un autor, este era su apodo, seudónimo y nombre artístico, que tomó del apellido de un poeta maldito que Constantin conoció en París. Cfr. Sergio Jiménez, *El evangelio de Stanislavski según sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote* (Ciudad de México: Gaceta, 1990), 18. Otro autor refiere que tomó el pseudónimo de Stanislavski en 1884 para proteger a su familia, a la que quería esconder sus intenciones [de ser actor profesional] debido a que la profesión del actor era mal vista en los tiempos de Stanislavski. Cfr. Mario Cantú, *La ciencia en Stanislavski: Una relectura desde sus influencias científicas*, 31-32.

29 Constantin Stanislavski, *Mi vida en el arte* (Buenos Aires: Quetzal, 1993), 11.

30 Vid. Mario Cantú, *La ciencia en Stanislavski: Una relectura desde sus influencias científicas*.

blece la escuela The American Laboratory Theatre, que formó a Clurman, Stella Adler, Francis Ferguson y Lee Strasberg, este último fue el creador del Método, una versión más cercana a Freud del sistema Stanislavski, según Cantú (2014). En 1926, se publicó en Rusia mi *Vida en el arte*, autobiografía (primera versión del sistema). Existe registro de que modifica su sistema al encuentro con Stella Adler en París en 1934. Dos años más tarde, en 1936, en Estados Unidos se publica *Un actor se prepara*. En 1938 se publica *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* (versión oficial rusa) –acaso segunda versión–. Ese mismo año muere Stanislavski, dejando un libro inconcluso y notas sueltas, entre las que destaca en la que se puede leer «no quiero morirme. Siento que solo estoy comenzando a entender cosas en el teatro, que estoy solamente al principio de mi camino...».³¹

Realizar un abordaje de los distintos momentos de la técnica y del sistema de Stanislavski es toda una tarea. En este momento, solo hemos querido dar cuenta de los momentos más representativos alrededor de su producción teórica de la técnica y su sistema de actuación. Para realizar una revisión a profundidad sugerimos *Mi vida en el arte* (autobiografía), de igual manera, Jean Benedetti ya hizo una recopilación de los diversos y más famosos (y no famosos) materiales alrededor de su vida y obra en *Stanislavski: A Biography*; de igual manera, Rose Whyman divide la vida de Stanislavski en periodos: infancia artística 1863-1877, adolescencia artística 1877-1888, juventud artística 1888-1906 y madurez artística 1906 a 1926, último periodo de 1926 a 1938. Mario Cantú aglomera todo lo anterior en su libro *La ciencia en Stanislavski* (2014). Cabe destacar que la versión más fidedigna de *Mi vida en el arte* es la de la editorial Quetzal, puesto que gracias a los emigrantes rusos que encontraron su hogar en Argentina tras las guerras mundiales, fue posible traducir en Argentina del ruso al español, y fue así como Salomon Merener pudo contrastar la versión rusa original con la asistencia de los emigrantes.³²

31 Constantin Stanislavski, *Ética y disciplina* (Ciudad de México: Gaceta, 1994), 244.

32 Édgar Ceballos, director de editorial Escenología A.C., entrevista con Julio Cervantes, en estancia de investigación, semestre enero-junio 2020.

Etapas de la enseñanza de la técnica de actuación en Aguascalientes de 1923 a 2010

Amateur

1923. Teatro anarquista socialista

La primera manifestación se sitúa en el Teatro anarquista / socialista que proviene desde el grupo Cultura Racional, hacia 1923. Eran trabajadores agremiados de los sindicatos de la Compañía de Luz y de los Ferrocarriles. Este teatro buscaba expresamente «que sus compañeros fueran rescatados de la ignorancia en que se hallaban y convertirlos en seres ideológicamente maduros, en librepensadores».³³

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.³⁴

Los grupos eran dos: el «Cuadro artístico emancipación obrera», formado por Elías Rivera, y el grupo de Teatro Infantil «Ferrer y Guardia», fundado por Alfonso Guerrero. Sus obras tenían temáticas relacionadas con las problemáticas sociales que los trabajadores presentaban: injusticia, bajos salarios, exceso de trabajo, jornadas largas. No contaban con una técnica específica, sino que las realizaban sobre la marcha de manera lírica. Sin embargo, constituye el primer referente de la actuación organizada con un propósito en Aguascalientes.

Esto sucede mientras que, en México, entre 1920 y 1930 se gestan los teatros de experimentación, de influencia española, de Rodolfo Usigli y de Ulises. Y mientras, en el mundo, Stanislavski desarrolla su método y sistema entre

33 Vicente Ribes, *Prensa anarquista de Aguascalientes 1922-1926* (Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 1980), 32.

34 Ribes, *Prensa...*, 31.

1909 y 1920; y de 1920 a 1924 viaja a Estados Unidos y tiene influencia con el *Actors Studio* norteamericano.³⁵

1933. Grupo *Hamlet* de Elías Rivera

Elías Rivera, además de participar del teatro anarquista, funda, posteriormente, el Grupo Hamlet y el teatro de la calle Primavera que era un teatro familiar, que se enseñaba empíricamente, haciéndose sobre la marcha, sin referentes teóricos, hacia 1933.

Elías Rivera, por invitación de Enriqueta Pérez, realizó giras artísticas por todo el país. El elenco inicial del grupo Hamlet se componía por Juan Manuel Rodríguez, Rafael Muro, David Reynoso, el Trío Nocturnal, Las Hermanitas Martínez, Saturnino Barrón, Arnulfo de Luna, Víctor Sandoval, Bebé Candelas,³⁶ entre otros, como Javier Plascencia:

las cosas que los actores aprendían eran sobre la marcha, de acuerdo a lo que el director les iba indicando en cada escena. No se hablaba de género dramático, ni de método de las acciones físicas de Stanislavski, ni de estilo o corrientes. 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 Alonso.³⁷

El grupo Hamlet fue fundado en 1933; persiste hasta la actualidad con los hermanos Zenaido y Ambrosio Muñoz.³⁸

En este contexto, en México están hacia 1930 Escolares del Teatro: Julio Bracho, teatro experimental no profesional, interés por las técnicas de dirección y de actuación. Teatro de Ahora: Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo

35 Carlos Padilla, *Rupturas y continuidades del teatro en Aguascalientes* (Aguascalientes: Instituto Cultural de Aguascalientes, 2020), 27.

36 Estrada, Ezequiel. *Semblanzas hidrocálidas* (Aguascalientes: Talleres Multicolor, 1985).

37 Javier Plascencia, miembro de la compañía Hamlet hacia los años cincuenta del siglo xx. Entrevista con Carlos Padilla en la sastrería Javier's. Julio de 2018.

38 Zenaido Muñoz, miembro de la compañía Hamlet desde sus inicios. Entrevista con Carlos Padilla, en la finca de la Licenciatura en Artes Escénicas: Actuación, de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, ubicada Juan de Montoro 227, Centro, marzo de 2018.

Oro. Teatro político-rural realista. Teatro de orientación: ya tenían nociones de dirección de Gordon Craig, Reinhart, Copeau, Stanislavski, Meyerhold y Piscator. En 1934 se funda la ANDA (Asociación Nacional de Actores). En 1935, Stanislavski desarrolla el método de las acciones físicas. Y en 1938, Antonin Artaud publica *El teatro y su doble*, donde expone su teatro de la crueldad.³⁹

1950-1969. Leal y Romero. 10 lecciones de Salvador Novo en Aguascalientes

Leal y Romero fue quien incluyó por vez primera una metodología o técnica en la actuación ya no lírica en Aguascalientes, con *Diez lecciones de técnica de actuación teatral*, de Salvador Novo (1963). El maestro Leal dirigió la ABA (Academia de Bellas Artes) y, posteriormente, el IABA (Instituto Aguascalentense de las Bellas Artes), y bajo el auspicio del INBA, con el proyecto de Víctor Sandoval de las Casas de Cultura, implementó los conceptos de Salvador Novo. Se lee en la nota introductoria a las *Diez lecciones*, que:

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. 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 técnica.⁴⁰

Nos percatamos de que este *folleto* es el resultado de un intento de sistematizar lo observado a través de la tradición lírica. 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

39 Padilla, *Rupturas...*, 28.

40 Salvador Novo, *Diez lecciones de técnica de actuación teatral* (México: SEP, INBA y el Departamento de Teatro, 1963), 7.

desconocían las teorías, pues Leal y Romero solo trabajó con las *Diez lecciones de técnica de actuación teatral*, de Salvador Novo. No conocía o no dominaba a Artaud, Brecht, Stanislavski ni otros de sus contemporáneos. Tampoco a Grotowski, Barba, Arrabal o Brook.⁴¹

En México, en 1939, Seki Sano trabaja el Teatro de la Reforma. Dominaba a Stanislavski, Meyerhod y Vajtángov. Cabe destacar que es por estos años que se constituyen varias escuelas, grupos y movimientos relevantes en México. En 1940 surge la primera Escuela de Arte Teatral, dicha escuela ofrecía en 1949 tres carreras: a) actor, b) director de escena, y c) escenógrafo. Así mismo, se crea el Proa Grupo (1942-1947). En 1947 se crea el Teatro Estudiantil Autónomo (TEA) y el Teatro de la Universidad. De 1951 datan las *Diez lecciones*, de Salvador Novo. En 1951-52 inicia el Teatro Universitario en Veracruz. En 1948, el teatro épico de Bertolt Brecht tiene su origen. En 1958 *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams, gana el Pulitzer. Hacia 1960, Fernando Arrabal crea el movimiento de «Teatro pánico» con influencia de Artaud. Hacia 1962, el Teatro pobre de Gerzy Grotowsky tiene su origen. En 1963, Peter Brook trabaja con influencia del Teatro de la crueldad. Y en 1964 el Odin Teatret es formado por Eugenio Barba.⁴²

1969-1985. Stanislavski llega (y a la vez no) a Aguascalientes con Jorge Galván

El «sistema Stanislavski» comenzó a arribar paulatinamente a partir de 1969 con el maestro Jorge Galván. El maestro fue un actor que se formó bajo un proceso pedagógico en la ANDA (Asociación Nacional de Actores), hay que mencionar que conocía el sistema, otras metodologías y conceptos del sistema de Stanislavski. Las *Diez lecciones de técnica de actuación teatral*, de Salvador Novo, siguen vigentes como introducción ideal. 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, Vajtángov, Wag-

41 Carlos Padilla, «Historia del teatro en Aguascalientes durante la segunda mitad del siglo xx: rupturas, sociedad y cultura». Tesis para optar por el grado de Doctor en Estudios Socioculturales. (Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2019), 29.

42 Padilla, «Historia del teatro en Aguascalientes...», 29.

ner. Sin embargo, él mismo reconoce que de Stanislavski continuó tratando de comprender de bien a bien su sistema muchos años después de su paso por la escuela.⁴³ Prudencia Grifell fue su primera maestra de actuación.⁴⁴

Dois pilares sustentan [...] 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 comportamiento.⁴⁵

De 1969 a 1985, con grupo Los Teatristas de Aguascalientes, bajo el cobijo de la Casa de la Cultura, formó y dejó un legado teatral en Aguascalientes que continua hasta nuestros días. Galván enseñó conforme a «la marcha», puesto que formar actores requería de otras materias, como historia del teatro, composición dramática, escenografía, dirección, actuación, análisis de texto, las cosas que él había aprendido en la Ciudad de México en la escuela de la ANDA. Pero el esquema bajo el que fue contratado no le permitió impartir clase a la par de realizar los montajes, que eran el principal objetivo del proyecto cultural teatral de la época. Es decir, el maestro les iba enseñando a sus actores conforme el montaje en turno lo fuera requiriendo.

En México, en 1973, nace el teatro proveniente del INBA. Nace el CLETA (Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística) de la UNAM, y se gesta la llamada Nueva Dramaturgia Mexicana y el movimiento de Los directores. En 1976, Eugenio Barba con el Odin Teatret tiene una gira por América Latina y habla del Tercer Teatro. En 1974, Eugenio Boal escribe su Teatro del oprimido.⁴⁶

43 Padilla. «Historia del teatro en Aguascalientes...», 195.

44 Jorge Galván, actor y director, entrevista por Carlos Padilla, Café Catedral, Aguascalientes, diciembre de 2015.

45 Jorge Galván, *De memoria* (Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2001), 16.

46 Padilla, *Rupturas...*, 30.

1985 a la actualidad. La actuación se enseña por talleres. Jesús Velasco y la Columna de Aguascalientes

Jesús Velasco fue alumno y participante del grupo de Leal y Romero en el Instituto de las Bellas Artes de 1954 a 1972. Estuvo en teatro escolar en la Escuela Normal del Estado, de 1969 a 1992, y su labor de orientador de Arte Dramático en el IMSS Delegación Aguascalientes inició en 1973. Perteneció al grupo «Teatristas de Aguascalientes», dirigido por Jorge Galván de 1969 hasta 1984. Cursó en México la carrera de Instructor Teatral en la Escuela de Arte Teatral de INBA, durante los veranos de 1964 a 1976. Desde 1986 dirige el grupo teatral «La columna» y el Centro de Estudios Teatrales del Instituto Cultural de Aguascalientes, mismo que actualmente lleva su nombre. De ello nos refiere José Claro Padilla que:

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 «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.⁴⁷

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 enseñanza era 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 y visión.

47 José Claro Padilla, actor, director de Formación Actoral al Trote, entrevista por Carlos Padilla en el Foro Cultural Al Trote, marzo de 2018.

Actualmente, y desde 2005, el programa académico del ICA 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. Por la agrupación de La columna de Aguascalientes pasaron diversas personalidades teatrales del estado, como José Claro Padilla, Luis Colín, José Concepción Macías, Fernando López, Daniel Viveros, Lourdes Delgadillo, entre otros.

En este periodo se muestra complejo establecer los epicentros en boga de la enseñanza de la actuación en México, pero ya nos encontramos en una convivencia de la enseñanza de la actuación al interior de diversas universidades e institutos de educación superior como el CENART (Centro Nacional de las Artes), Universidad de Guanajuato, entre otros. En el mundo, en 1988 se crea el GETEA de Osvaldo Pellettieri. En 1990 se publica el Teatro posdramático de Hans Thies-Lehmann.⁴⁸

1994 a la actualidad. Formación actoral independiente. José Claro Padilla y Al Trote

El grupo de teatro Formación Actoral Al Trote fue fundado por José Claro Padilla Beltrán en 1994. Este personaje ha estudiado, experimentado y enseñado diversas teorías escénicas y de dirección como la vivencia, la encarnación y las acciones físicas de Stanislavski; el teatro del oprimido de Augusto Boal; 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. Ha tomado talleres con Carlos Ancira, Héctor Bonilla, Jorge Galván, Antonio González Caballero, Joanna Brito, Manuel Rojas y Francisco Beverido. José Claro Padilla es licenciado en español por la Escuela Normal José Santos Valdés, licenciado en Artes Escénicas para la expresión teatral por la Universidad de Guadalajara, maestro en Educación por la Universidad Pedagógica Nacional 011 y doctor en Educación por la Universidad de Santander campus Guadalajara. Es profe-

48 Padilla, *Rupturas...*, 31.

sor de educación primaria por el CRENA (Centro Regional de Educación Normal Aguascalientes).

De 1983 a 1985 estuvo en el grupo Scala del SNTE (Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación, 01); y de 1987 a 1994 perteneció a la Columna de Aguascalientes. Impartió clases de actuación para la Casa de la Cultura dentro de los talleres de iniciación de 1988 a 2015.

Al trote es una asociación civil centrada en la formación del actor, por medio de talleres y montajes escénicos, fundada en 1994. De dicho año a 2006, se enseñó y se montó en las instalaciones del Centro Cultural y Recreativo El Cedazo; posteriormente, se fundó el Foro Cultural Al Trote en 2006, que tuvo por primer domicilio la calle de Álvaro Obregón 236, centro hasta 2010; en 2011 y hasta la actualidad dicho foro se encuentra en Héroes de Chapultepec 217 en el Encino, centro. Este espacio está dedicado a la enseñanza de la actuación y la puesta en escena de obras de teatro. Personajes de la actuación y la enseñanza local tuvieron sus orígenes actorales allí, tales como Martín Layune, Lourdes Delgadillo, Juan Manuel Bárcenas, Carlos Velasco, Gerardo Daniel, Ivonne Gallegos, Marisol Paredes, Pablo Avilés, Carlos Padilla, Anayeli Campos, entre otros.

Desde aquí y en adelante más que contextos sobre los avances en las técnicas de actuación novedosas o los momentos importantes sobre el teatro o la actuación en México y el Mundo, será importante observar la influencia de manera miscelánea de distintos teóricos, técnicas, sistemas.

Profesionalización de la enseñanza de la actuación

Según Cantú, la enseñanza de la actuación se impone como una disciplina que busca legitimización por medio de las escuelas de actuación.

El proceso de legitimización que empezó desde la formalización de las primeras escuelas de actuación, y nace de la necesidad del teatro por tener un lugar en la sociedad, que lo dignifique y le de rigor académico, puesto que el teatro no aparece dentro de la lista clásica de las bellas artes, puesto que, se consideraba como parte de la literatura como un género: épico, lírico y dramático.⁴⁹

49 Cantú, *La ciencia en Stanislavski*, 25.

La formalización de la enseñanza de la actuación en Aguascalientes data de 1994, de manera independiente con Formación Actoral al Trote, con el Técnico en Actuación del Instituto Cultural de Aguascalientes en Los Arquitos y con la incursión de las universidades en 2004 y 2009.⁵⁰ La Licenciatura en Artes Escénicas y Audiovisuales de la Universidad La Concordia data de 2004 y perduró hasta 2018. 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. Para su formación se trajo a docentes foráneos que tuvieran el grado de licenciatura, como Rafael Santacruz Langagne, Lupita Zaragoza y Alcibíades Saldívar. Anteriormente, no se pudo considerar la formalización o academización de la enseñanza de la actuación por la falta del grado académico de las y los docentes.

2009-2023. La enseñanza de la actuación en las licenciaturas universitarias

La Licenciatura en Artes Escénicas: Actuación, de la Universidad Autónoma de Aguascalientes inició en 2010. Tuvo diez generaciones hasta 2020 cuando tuvo un rediseño de plan de estudios para nominarse Licenciatura en Actuación desde entonces y hasta la actualidad. La participación de las Universidades en la enseñanza de la actuación supone y posibilita la especialización de diversos rubros y herramientas cada vez más específicas para la actriz y el actor. A fin de ilustrar lo dicho, observaremos los planes de estudio de las dos universidades que imparten actualmente licenciaturas relacionadas con la actuación, las cuales son la Licenciatura en Teatro de la Universidad de las Artes y la Licenciatura en Actuación de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.

50 Padilla, «Historia del teatro en Aguascalientes...», 216.

TIRA DE MATERIAS

Primer semestre

- Actuación I (Introducción al entrenamiento actoral)
- Conciencia corporal I
- Creatividad
- Entrenamiento corporal I
- Historia del arte I: de la prehistoria al Renacimiento
- Lectura recreativa
- Psicología I (Desarrollo de la construcción de la identidad)
- Teorías del arte
- Voz I (Respiración)

Segundo semestre

- Actuación II (Procesos para la acción dramática)
- Conciencia corporal II
- Entrenamiento corporal II
- Escritura creativa
- Ética profesional
- Historia del arte II: de las reformas a las culturas contemporáneas
- Psicología II (Estructuración y desestructuración de la personalidad)
- Voz II (Fonación)

Tercer semestre

- Acrobacia I (Entrenamiento acrobático)
- Actuación III (Elementos de la acción escénica)
- Análisis de texto
- Arte y vida cotidiana
- Maquillaje y caracterización
- Procedencias y despliegue del teatro en Europa
- Técnicas corporales I
- Voz III (Liberación vocal)

Cuarto semestre

- Acrobacia II (Aplicación escénica)
- Actuación IV (Proceso creativo del actor)
- Análisis de géneros dramáticos
- Estética
- Máscaras teatrales
- Surgimiento del teatro moderno en Europa
- Técnicas corporales II
- Voz IV (Articulación del habla)

Quinto semestre

- Actuación V (Proceso actoral para la creación escénica)
- Análisis del texto dramático
- Composición dramática corporal I
- Corrientes innovadoras y experimentales del teatro contemporáneo
- Introducción a la didáctica
- Música I (Percusiones)
- Realización y manipulación de títeres
- Sociología para teatro
- Técnicas de experimentación del movimiento corporal
- Voz V (Verso)

Sexto semestre

- Actuación VI (Puesta en escena)
- Composición dramática corporal II
- Contextos del teatro en Latinoamérica
- Didáctica teatral
- Escenotecnia
- Filosofía para teatro
- Metodología de la investigación artística
- Mima corporal
- Música II (Percusiones)
- Voz VI (Aplicación escénica)

Séptimo semestre

- Dramaturgia corporal I
- Escritura escénica
- Experimentación vocal I
- Gestión cultural e industrias creativas
- Laboratorio actoral I
- Laboratorio de indisciplinas
- Música III (Canto)
- Principios de la dirección escénica I
- Seminario de titulación I

Octavo semestre

- Dramaturgia corporal II
- Experimentación vocal II
- Laboratorio actoral II
- Música IV (Canto)
- Principios de la dirección escénica II
- Producción ejecutiva
- Realización de proyectos transdisciplinarios
- Seminario de titulación II

Cuadro 1. Materias de la Licenciatura en Teatro de la Universidad de las Artes. Instituto Cultural de Aguascalientes, última modificación 7 de agosto 2022, <<https://universidaddelasartes.edu.mx/of-academica/teatro/>>.

CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA					
LICENCIATURA EN ACTUACIÓN					
PLAN 2020	PLAN DE ESTUDIOS				
CARRERA 94	T	P	C	CENTRO	DEPARTAMENTO
Primer Semestre					
El actor y su trabajo expresivo	3	6	12	AyC	Artes Esc. y Audiovisuales
Recursos y habilidades vocales	0	4	4	AyC	Artes Esc. y Audiovisuales
Acondicionamiento físico para el actor	0	3	3	AyC	Artes Esc. y Audiovisuales
Esquema corporal, percepción y acción expresiva	0	6	6	AyC	Artes Esc. y Audiovisuales
Teatro y sociedad	2	2	6	AyC	Artes Esc. y Audiovisuales
Historia del arte y la cultura I	4	0	8	CCSyH	Historia
Contexto social de México y el mundo	2	2	6	CCSyH	Sociología y Antropología
<i>Programa Institucional de Formación Humanista</i>					
<i>Programa Institucional de Lenguas Extranjeras</i>					
Segundo Semestre					
Creación de la ficción	2	7	11	AyC	Artes Esc. y Audiovisuales
Recursos y habilidades vocales del actor	0	4	4	AyC	Artes Esc. y Audiovisuales
Danza clásica I	0	4	4	AyC	Artes Esc. y Audiovisuales
Movimiento de expresión dramática	0	4	4	AyC	Artes Esc. y Audiovisuales
Teatro Grecolatino	2	2	6	AyC	Artes Esc. y Audiovisuales
Apreciación de la actuación en cine	1	3	5	AyC	Artes Esc. y Audiovisuales
Historia del arte y la cultura II	4	0	8	CCSyH	Historia
Redacción para las artes escénicas	2	2	6	AyC	Letras
<i>Programa Institucional de Formación Humanista</i>					
<i>Programa Institucional de Lenguas Extranjeras</i>					
Tercer Semestre					
Introducción a la creación de personaje	2	7	11	AyC	Artes Esc. y Audiovisuales
La voz para la escena	0	4	4	AyC	Artes Esc. y Audiovisuales
Danza clásica II	0	4	4	AyC	Artes Esc. y Audiovisuales
Movimiento escénico	0	4	4	AyC	Artes Esc. y Audiovisuales
Teatro Isabelino y siglo de oro	2	2	6	AyC	Artes Esc. y Audiovisuales
Teoría dramática I	2	2	6	AyC	Artes Esc. y Audiovisuales
Marco jurídico de la cultura y el arte	2	2	6	CSyH	Derecho
Filosofía del arte	2	3	7	CSyH	Filosofía
<i>Programa Institucional de Formación Humanista</i>					
<i>Programa Institucional de Lenguas Extranjeras</i>					
Cuarto Semestre					
Creación de personaje	2	7	11	AyC	Artes Esc. y Audiovisuales
La voz del personaje	0	4	4	AyC	Artes Esc. y Audiovisuales
Danza contemporánea	0	4	4	AyC	Artes Esc. y Audiovisuales
Acrobacia en piso	0	4	4	AyC	Artes Esc. y Audiovisuales
Teatro novohispano, neoclasicismo y romanticismo	2	2	6	AyC	Artes Esc. y Audiovisuales
Teoría dramática II	2	2	6	AyC	Artes Esc. y Audiovisuales
Desarrollo de emprendedores	2	3	7	CCE	Administración
Pedagogía y didáctica	2	3	7	CSyH	Educación
<i>Programa Institucional de Formación Humanista</i>					
<i>Programa Institucional de Lenguas Extranjeras</i>					
Quinto Semestre					
Creación de personaje realista	2	7	11	AyC	Artes Esc. y Audiovisuales
Herramientas psicológicas para la creación del personaje	2	3	7	CSyH	Psicología
Acrobacia aérea	0	4	4	AyC	Artes Esc. y Audiovisuales
Teatro moderno y contemporáneo	2	2	6	AyC	Artes Esc. y Audiovisuales
Taller de dramaturgia	1	3	5	AyC	Artes Esc. y Audiovisuales
Apreciación musical	2	2	6	AyC	Artes Esc. y Audiovisuales
Introducción a la dirección escénica	2	2	6	AyC	Artes Esc. y Audiovisuales
Diseño e implementación de programas	2	3	7	CSyH	Educación
<i>Programa Institucional de Servicio Social (Curso de Inducción)</i>					
Sexto Semestre					
Creación de personaje no realista	2	7	11	AyC	Artes Esc. y Audiovisuales
Herramientas y recursos del actor	0	4	4	AyC	Artes Esc. y Audiovisuales
Iniciación al canto	0	3	3	AyC	Música

Cuadro2 . Plan de estudios de la Licenciatura en Actuación 2020. Universidad Autónoma de Aguascalientes. Última modificación 7 de agosto de 2022, <https://dgdg.uaa.mx/catalogo/artes_y_cultura/lic_actuacion.pdf>.

CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

LICENCIATURA EN ACTUACIÓN

Combate escénico	0	4	4	AyC	Artes Esc. y Audiovisuales
Teatro mexicano	2	2	6	AyC	Artes Esc. y Audiovisuales
Introducción a la producción escénica	2	2	6	AyC	Artes Esc. y Audiovisuales
Dirección escénica	1	3	5	AyC	Artes Esc. y Audiovisuales
Didáctica del teatro ¹	1	3	5	AyC	Artes Esc. y Audiovisuales
Optativa profesionalizante I	-	-	-	-	-

Programa Institucional de Servicio Social

Séptimo Semestre

Laboratorio de puesta en escena final	2	7	11	AyC	Artes Esc. y Audiovisuales
Introducción a la actuación frente a cámaras	1	5	7	AyC	Artes Esc. y Audiovisuales
Canto	0	3	3	AyC	Canto
Mantenimiento y entrenamiento del actor	0	4	4	AyC	Artes Esc. y Audiovisuales
Nuevas dramaturgias y teatralidades	2	2	6	AyC	Artes Esc. y Audiovisuales
Ética profesional	2	2	6	CSyH	Filosofía
Producción escénica para la puesta en escena final	1	4	6	AyC	Artes Esc. y Audiovisuales
Práctica de la docencia del teatro ²	0	4	4	AyC	Artes Esc. y Audiovisuales

Programa Institucional de servicio social

Programa Institucional de prácticas profesionales (Curso de Inducción)

Octavo Semestre

Puesta en escena final ³	0	15	15	AyC	Artes Esc. y Audiovisuales
Producción ejecutiva	0	6	6	AyC	Artes Esc. y Audiovisuales
Análisis del espectáculo	2	2	6	AyC	Artes Esc. y Audiovisuales
Actuación frente a cámaras	0	6	6	AyC	Artes Esc. y Audiovisuales

Optativa profesionalizante II

Programa Institucional de servicio social

Programa Institucional de prácticas profesionales

REQUISITOS DE TITULACIÓN

Los requisitos de titulación se especificarán con base en el artículo 156 del Reglamento General de Docencia de la Universidad Autónoma de Aguascalientes. Una vez acreditadas todas las materias y requisitos señalados en el plan de estudios de las carreras de nivel técnico, técnico superior y licenciatura, el egresado podrá solicitar la expedición de su título en el Departamento de Control Escolar, luego de cumplir con los siguientes elementos:

- I.- Haber cumplido con los requisitos de Servicio Social, Formación Humanista, Prácticas Profesionales y Lenguas Extranjeras, definidos en los programas institucionales;
- II.- Comprobar que no se tiene adeudo alguno con la Universidad Autónoma de Aguascalientes;
- III.- Haber cubierto la cuota establecida en el plan de arbitrios para la obtención del título; y
- IV.- Haber presentado el examen de egreso⁴.

¹ En la materia de *Didáctica del teatro* se cubrirán 100 horas del Programa Institucional de Servicio Social

² En la materia de *Práctica de la docencia del teatro* se cubrirán 200 horas del Programa Institucional de Servicio Social.

³ En la materia *Puesta en escena final* se liberarán 240 horas del Programa Institucional de Prácticas Profesionales.

⁴ Aprobado por el H. Consejo Universitario en sesión ordinaria celebrada el día 15 de diciembre de 2011.

La incursión de las universidades permitió que se profundizara en una formación integral del intérprete de la escena. La academia permite ofrecer la adquisición de más herramientas, con una diversidad de profesores de los ramos de la voz, el cuerpo, la teoría, la historia, la técnica, los sistemas, las luces, la dirección, la actuación, la producción, la docencia, la gestión, la cámara de cine, el teatro, la historia del arte, la ética, entre muchas otras disciplinas que provienen de distintos ramos.

Entrevistas: perspectivas actuales de la enseñanza de la actuación universitaria aguascalentense

A fin de establecer un panorama actual, se realizaron entrevistas a los docentes de actuación de las Universidades de Aguascalientes. Las entrevistas se centraron en la concepción que muestran los docentes sobre las técnicas de actuación y la pedagogía que utilizan.

Revisaremos en primer lugar lo referido por los docentes de la UA (Universidad de las Artes). El maestro Daniel Viveros nos menciona que aprendió lo vivencial y formal, pero las dos, le parece, hacen una falsedad, piensa que el actor debe despertar su sentido crítico y político, sin embargo, admite que es necesario aprender una técnica para despertar las habilidades del actor, cualquiera que esta fuese: «Sí, es necesario, pero no para actuar, no para ser buen o mal actor sino para moldear, para sacar su naturaleza crítica».⁵¹ Viveros entiende las técnicas como un proceso pedagógico y no como una herramienta para la actuación, puesto que considera de importancia el despertar el pensamiento crítico del actor. Desde su postura, piensa que la técnica no crea al actor, sino que el actor ya trae una naturaleza, incluso dice que la escuela no enseña a actuar.

Por otro lado, Juan Pablo Acevedo considera que en la técnica están las bases del trabajo del actor: «Si no tiene las bases, podrías llamarle que todo lo que hace son puras ocurrencias. La lógica, la verdad escénica, el contacto con el otro, el contacto emocional, el contacto con lo que sucede en la historia, conocer la historia».⁵² Considera que más que aprender alguna en concreto, se debe de aprender conceptos, pues esto, según su postura, permite entrar a

51 Daniel Viveros, docente de actuación de la UA, entrevista por Julio Cervantes, diciembre de 2019.

52 Juan Pablo Acevedo, docente de actuación de la UA, entrevista por Julio Cervantes, diciembre 2019.

otras corrientes. Al preguntarle qué pasa con intentar separar el cuerpo, mente y emoción contestó lo siguiente:

Tiene que ser un proceso integral, tiene que ver todo, un cuerpo no preparado, un cuerpo no entrenado, evidentemente afecta en tu emoción, y viceversa, un actor que no esté entrenado emocionalmente difícilmente podrá acceder a un trabajo corporal, va de la mano [...] la herramienta del actor es su voz, es su cuerpo, son sus emociones, es su pensamiento, es todo. No podemos separarlos.

Sandra Rosales piensa que en la licenciatura se dan las bases por medio de las técnicas para una ruta de trabajo. Enfatiza en la importancia en el proceso pedagógico que ofrece la universidad en torno al estudio de las técnicas actorales, en una posición donde se resalta la importancia de las técnicas de actuación en la formación del actor, siendo la universidad un estudio de técnicas:

Yo creo que en una escuela ciertamente hay un diseño curricular, evidentemente hay un plan de estudios, evidentemente hay fuentes teóricas, técnicas concretas, hay una visión de actor, un perfil de egreso, en fin, yo creo que la técnica se convierte en una escuela en una academia, como la posibilidad de ir ofreciendo un bagaje de herramientas prácticas para el trabajo del actor. Diversidad de técnicas que pueden estar oscilando en la Universidad también es muy importante en dos o tres, depende de los docentes y de la visión institucional que se ocupa, del perfil de egreso.⁵³

Mariana Torres considera que es necesario aprender varias técnicas para resolver los conflictos que presenta la escena. Si un actor quiere explorar la construcción de personajes, es necesario aprender del sistema de Stanislavski, que hace una referencia a otros perfiles como el *clown* o teatro físico, donde mencionado autor no es necesario.

[...] Silvia Ortega Bettoretti [...] dijo que lo que nos abona Stanislavski en esta fecha es entender al actor desde volver a ese «ser» y esa persona que se va encontrar con el cuerpo, con la voz, en un estado consciente del uso de las emociones, y aun aunque sea un biodrama, es decir no hay esa construcción de

53 Sandra Rosales, docente de actuación de la UA y la UAA, entrevista por Julio Cervantes, enero de 2020.

personaje, hay una «densidad escénica», y esa densidad escénica sí te la da el reconocimiento de este actor a partir de conocerse como actor, que es lo que hace Stanislavski.⁵⁴

Desde Aristóteles hasta la fecha se han desarrollado técnicas de voz, cuerpo y psique, no surgen meramente del mundo de las ideas, sino que se sustentan en lo posible, caso contrario las vanguardias artísticas como el biodrama y el posdrama, que inventan sus propias reglas desde el mundo conceptual intentando evadir en algunos casos las reglas de las técnicas de actuación. Lo que menciona Torres a través de las palabras de Silvia Ortega Bettoretti es la idea que las nuevas teatralidades no podrán ignorar estos fenómenos, en este caso, le llaman *densidad escénica*, como al intentar darle un nombre al ambiente que se genera en escena, este fenómeno dentro de la teoría teatral se menciona como «irradiación», según Stanislavski. Otra idea que también menciona Torres y Acevedo es que no se puede separar el ser en el acto escénico. De igual manera, Torres hace referencia a «un estado consciente del uso de las emociones», siendo esta la importancia del sistema Stanislavski actualmente, pues es la primera técnica actoral que intenta llegar a las emociones de manera consciente.

Sergio Alfonso piensa que es importante aprender lo más posible de todas las técnicas, no solo las del plan de estudio de la universidad, sino también de las propias técnicas que los maestros han adquirido con el tiempo. Menciona que en otras escuelas un solo maestro da actuación toda la carrera: «Aquí en Aguascalientes se daba el caso de que estaba la escuela de Los Arquitos, era una escuela intensa, pero no manejaban una comedia, a veces Jesús Velasco los invitaba a actuar en una comedia en otro tono, y había un pánico porque no sabían actuar en una comedia».⁵⁵ Sergio Alfonso hace referencia al peligro de formar meramente actores de estilo, es decir, intérpretes que solamente se muevan en un estilo o género, como podrían ser realismo, tragedia, comedia, posdrama o biodrama, puesto que esto limita el campo artístico del actor.

Martín Layune considera que es necesario conocer las técnicas básicas, y también nutrirse de otras no tan comunes, para construir una técnica o metodología propia. Menciona la importancia de conocer los orígenes de las técnicas:

54 Mariana Torres, docente de actuación de la UAA, entrevista por Julio Cervantes, enero de 2020.

55 Sergio Alfonso, docente de actuación de la UAA, entrevista por Julio Cervantes, diciembre de 2019.

Yo creo que cada propuesta que conocemos acerca de la técnica actoral tiene origen en otra anterior, y de ahí rastreamos y esa anterior tiene origen en otro anterior, entonces todo ha sido derivado de una historia evolutiva de la actuación. Nos podemos ir desde los orígenes más remotos. Podríamos destacar que muchas cosas siguen presentes o solamente se han transformado y en la actualidad no se podría decir que hay una técnica limpia pura... Creo que conocer una técnica es reproducir lo que me conviene para las circunstancias que estoy viviendo con el personaje, con mi preparación o con mi entrenamiento.⁵⁶

2023. Epílogo o conclusiones

El camino de la enseñanza de la actuación en Aguascalientes evolucionó del amateurismo de agrupaciones anarcosocialistas hacia 1923 con el Grupo Cultura Racional y Ferrer y Guardia por iniciativa de Alfonso Guerrero y Elías Rivera; de grupos de amigos y familiares como el Hamlet del último mencionado en 1933 con la enseñanza de la actuación de manera lírica, a partir de la imitación de modelos hollywoodenses o televisivos, a la enseñanza sobre la marcha a través de una primera técnica con las *Diez lecciones*, de Salvador Novo, como lo realizado por Leal y Romero durante 1950 a 1969 en el Instituto Aguascalentense de las Bellas Artes; a la llegada del sistema Stanislavski y la enseñanza de técnicas diversas sobre el montaje en turno de la mano de Jorge Galván con el grupo Los Teatristas de Aguascalientes dentro de la Casa de la Cultura de 1969 a 1985; a la enseñanza a partir de talleres libres con tres niveles: principiantes, intermedios y avanzados, a partir de 1985 en el Instituto Cultural de Aguascalientes bajo la mano de Jesús Velasco y el grupo La columna de Aguascalientes, que fungió como plataforma de salida profesional para los talleristas. A partir de 1994, la enseñanza busca la formalidad con dos opciones: institucional por medio del técnico superior en actuación que se impartió en el Centro Cultural Los Arquitos del Instituto Cultural de Aguascalientes, o independiente por medio de Formación Actoral Al Trote, que ya contaba con una diversidad de técnicas, sistemas y métodos. Y, finalmente, a la profesionalización de la enseñanza de la actuación por medio de la Licenciatura en Artes Escénicas y Audiovisuales de la Universidad La Concordia, de 2004 a 2018, de la Licenciatura

56 Martín Layune, docente de actuación de la UAA, entrevista por Julio Cervantes, diciembre de 2019.

en Teatro, del Instituto Cultural de Aguascalientes, de 2009 a la actualidad, y la Licenciatura en Artes Escénicas: Actuación, de 2010 a 2019 y la Licenciatura en Actuación de 2020 a la actualidad, ambas de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.

El proceso para la enseñanza-aprendizaje de la actuación es un fenómeno implícitamente colaborativo. Desde dicho proceso hasta la puesta en práctica de lo aprendido en las múltiples posibilidades audiovisuales-escénicas, convergen interacciones con una diversidad de grupos de personas que desarrollan tareas específicas. El periodo de la pandemia por COVID-19 enfrentó a las y los docentes y las instituciones o escuelas a cuestionarse sobre las maneras adecuadas, posibles y necesarias a través de las cuales se podría enseñar actuación a distancia, en formato híbrido, asincrónico, virtual, y demás modalidades en auge en este periodo que se encuentra presente mientras escribimos estas líneas. Esto ha destapado nuevos debates sobre posibilidades y alternativas para el abordaje de los fenómenos generados. En específico, en el de la actuación, queremos soslayar solo uno: la problemática de la individualización de la enseñanza de la actuación, la cual, desde sus orígenes, ha sido colectiva. Veamos: el estudiante trabaja de manera aislada e individual en su instrumento para luego –quién sabe cuándo– lograr el ensamble en colectivo. El o la docente imparte la sesión por videollamada, medios asincrónicos, virtuales, echa mano de lenguajes y dinámicas cinematográficas, etcétera, pero el estudiante recibe de manera individual esa comunicación, que tiene implícito un mensaje preparado para ser recibido de forma grupal. Cabría, entonces, la pregunta: ¿cómo se enseña actuación (a distancia y de manera presencial) a una sola persona? ¿Las actividades se tendrían que pensar de manera individual? Esto nos ha hecho preguntarnos sobre la manera de sistematizar la enseñanza actoral en este contexto. ¿Qué ejercicios podrían darnos una progresión de la habilidad y el conocimiento del actor de manera individual? ¿Qué técnica, método o sistema se podría implementar para tal necesidad de individualización de procesos? ¿Este fenómeno sanitario trastocó una de las concepciones fundamentales de la actuación: el contacto presencial con el otro? ¿Ya no es necesario? Dejamos abierto el debate con la posibilidad de que en un futuro se reflexione acerca de este tema.

En la actualidad conviven los diversos tipos de enseñanza que hemos referido, puesto que permanecen agrupaciones de aficionados, talleres o cursos, el Centro de Estudios Teatrales del Instituto Cultural de Aguascalientes y sus

talleres, Formación Actoral Al Trote y otros varios colectivos, foros, escuelas, academias independientes o particulares como Épica de Marcela Morán o Artefacto. El interés del ámbito universitario, además de las licenciaturas, ahora se observa también hacia el análisis, la reflexión y la producción de conocimiento a través de posgrados como la Maestría en Arte y el Doctorado en Estudios Socioculturales.

Es identificable y entendible el desfase cronológico entre los momentos de la pedagogía actoral en el mundo y en México y en los momentos en que fueron llegando a Aguascalientes. El sistema central en el que está cimentada la enseñanza de la técnica de actuación en Aguascalientes es el sistema Stanislavski. Se rastrea desde 1969 con Jorge Galván, pasando por las etapas del teatro institucional, independiente y universitario; en la actualidad, continúa siendo el sistema más acuciado aun en el contexto pandémico.

Por un lado, ha habido una evolución, como hemos podido ver, pero a la vez, dicha evolución no ha fraguado del todo, puesto que la enseñanza se sigue fundamentando en el sistema Stanislavski. No decimos que el sistema referido sea malo, pero sí que existen otros más adecuados para otros objetos contemporáneos. Si bien se fue desarrollando durante el periodo de 1902 a 1938, podríamos fechar 1926 (cuando se publica en Rusia la primera versión) como el momento en que se publica el primer sistema actoral en el mundo. Si ponemos en perspectiva que llegó a México en la década de los años cuarenta del siglo xx, gracias a Seki Sano, y a Aguascalientes a finales de 1969, la realidad es que estamos ante un fenómeno bastante nuevo, tanto a nivel mundial como mexicano y local. Incluso lo es más nuevo si lo comparamos con la cronología de la aparición de sistemas análogos en otras disciplinas artísticas como la música, la danza, la pintura. Quizá, y solo quizá, sea esta la razón de tanto trabajo por hacer a propósito de la enseñanza de la técnica de actuación en este 2023 en ciernes.

Bibliografía

- Aristóteles, *Poética*. Buenos Aires: Losada, S. A., 2005.
- Cervantes, Julio. «Laboratorio actoral en torno a las problemáticas teórico-prácticas del teatro», trabajo práctico para obtener el grado de Maestro en Arte, Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2020.
- Cervantes, Julio. *Explorando los límites de la técnica de actuación*. Aguascalientes: Instituto Cultural de Aguascalientes, 2021.
- Cantú, Mario. *La ciencia en Stanislavski. Una relectura desde sus influencias científicas*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de Baja California / Paso de Gato (Colección de Artes Escénicas. Serie Teoría y Técnica) / Escuela Superior de Artes de Yucatán, 2014.
- Ceballos, Édgar. *Técnicas de actuación*. Ciudad de México: Escenología, 1999.
- Ceballos, Édgar. *Las técnicas de actuación en México*. Ciudad de México: Escenología, 2015.
- Diderot, Denis. *La paradoja del comediante*. Ciudad de México: Fontamara, 2016.
- Estrada, Ezequiel. *Semblanzas hidroclíidas*. Aguascalientes: Talleres multicolor, 1985.
- Galván, Jorge. *De memoria*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2001.
- Jiménez, Sergio. *El evangelio de Stanislavski según sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote*. Ciudad de México: Gaceta, 1990.
- Lope de Vega y Carpio, Félix. *Lo fingido verdadero*. Roma: Bulzoni, 1992.
- Macgowan, Kenneth y William Melnitz. *Las edades de oro del teatro*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Marín, Alejandra. El actor naturalista: sobre *Los episodios reveladores de François Delsarte*. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas* 5, núm. 2 (2010): 9-28.
- Monterrosa, Álvaro. El papel retroalimentador de la interacción con los artefactos en el desarrollo de las técnicas humanas. *Trilogía Ciencia, Tecnología y Sociedad*. 5, núm. 21(2019): 49-65.
- Novo, Salvador, *Diez lecciones de técnica de actuación teatral*, México: SEP, INBA y el Departamento de Teatro, 1963.
- Padilla, Carlos. «Historia del teatro en Aguascalientes durante la segunda mitad del siglo xx: rupturas, sociedad y cultura» Tesis para optar por el gra-

- do de Doctor en Estudios Socioculturales. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2019.
- Padilla, Carlos. *Rupturas y continuidades del teatro en Aguascalientes*. Aguascalientes: Instituto Cultural de Aguascalientes, 2020.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Buenos Aires: Paidós, SAICE, 1998.
- Ribes, Vicente. *Prensa anarquista de Aguascalientes 1922-1926*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 1980.
- Ruelas, Enrique. *Historia del arte escénico*. Ciudad de México: Escenología, 2012.
- Ruelas, Enrique. *Historia del arte escénico, vol. II*. Ciudad de México: Escenología, 2018.
- Stanislavski, Constantin. *La construcción de personaje*. Madrid: Alianza, 1985.
- Stanislavski, Constantin. *Un actor se prepara*. Buenos Aires: Diana/Javier Vergara, 1988.
- Stanislavski, Constantin. *Mi vida en el arte*. Buenos Aires: Quetzal, 1993.
- Stanislavski, Constantin. *Ética y disciplina*. Ciudad de México: Gaceta, 1994.
- Stanislavski, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba, 2010.

Entrevistas

- Daniel Viveros, 16 de diciembre 2019.
- Édgar Ceballos, 18 de enero de 2020.
- Javier Plascencia, julio de 2018.
- José Claro Padilla Beltrán, marzo de 2018.
- Jorge Galván, diciembre de 2015.
- Juan Pablo Acevedo, 16 de diciembre 2019.
- Mariana Torres, 12 enero de 2020.
- Martín Layune, 10 de diciembre 2019.
- Sandra Rosales, 12 enero del 2020.
- Sergio Alfonso Alonso, 16 de diciembre.
- Zenaido Muñoz, marzo de 2018.

