

LA HISTORIA (REGIONAL) DEL TEATRO DESDE LOS *CULTURAL STUDIES*. EL CASO DE AGUASCALIENTES, MÉXICO

The (regional) history of theatre from Cultural Studies.
The case of Aguascalientes, México

CARLOS ADRIÁN PADILLA PAREDES* 

Universidad Autónoma de Aguascalientes

adrian.padilla@edu.uaa.mx

Recibido: 03/04/2021 - Aceptado: 10/05/2022

Resumen

El propósito central del presente texto es describir y explicar el modelo teórico-metodológico que diseñé como parte de mi tesis doctoral, la cual tuvo por objetivo analizar y comprender los periodos del teatro en Aguascalientes, México, durante el siglo XX, así como las rupturas, continuidades y/o contradicciones históricas en su enseñanza.

El modelo teórico-metodológico parte de los *Cultural Studies*. Acudimos principalmente a las disciplinas de Historia y Sociología, hicimos investigación en colecciones documentales, entrevistas etnográficas, autoetnografía, imaginación sociológica, concepto de *kibbitzer*, Historia del tiempo presente, Método de las Generaciones y Cartografía Teatral. Las etapas del teatro que reconstruimos son: amateur, institucional, independiente y profesionalización.

Abstract

The central purpose of this text is to describe and explain the methodological theoretical model that we designed for my doctoral thesis, which aimed to analyze and understand the periods of theatre in Aguascalientes, Mexico, during the 20th century, as well as the ruptures, continuities and/or historical contradictions in his teaching.

The methodological theoretical model is based on Cultural Studies. We mainly refer to the disciplines of History and Sociology, we research in documentary collections, ethnographic interviews, autoethnography, sociological imagination, *kibbitzer* concept, History of the present time, Method of Generations and Theatre Cartography. The theatre stages that we reconstruct are: amateur, institutional, independent and professionalization.

Palabras clave

historia;
historia cultural;
teatro;
cultural studies;
Aguascalientes

Keywords

history;
cultural history;
theater;
cultural studies;
Aguascalientes

La historia (regional) del teatro desde los *Cultural Studies*. El caso de Aguascalientes, México

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.¹

F. Braudel

Introducción

El 28 de junio de 2019 presenté el examen de defensa de mi tesis doctoral “Historia del teatro en Aguascalientes durante la segunda mitad del siglo XX: Rupturas, sociedad y cultura”, con la cual obtuve el grado de Doctor en Estudios Socioculturales por el Centro de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma de Aguascalientes (UAA). Mi tutora directora fue la Dra. Yolanda Padilla Rangel y el sínodo estuvo conformado por los Doctores Víctor Manuel González Esparza, Benjamín Valdivia, Rodrigo de la O. Torres y la Dra. Silvia Bénard Calva. El presente ensayo tiene por objetivo describir y explicar el modelo teórico metodológico que diseñé como parte de dicha tesis, que tuvo por objetivo analizar y comprender los periodos del teatro en Aguascalientes, México, durante el siglo XX, así como las rupturas, continuidades y/o contradicciones históricas en su enseñanza. Hago foco en la naturaleza del diseño metodológico desde los *Cultural Studies* porque fue de vital importancia para emprender la investigación referida.

Ya sea que hablemos de la producción dramática, la puesta en escena, la dirección, la actuación, la enseñanza y demás aristas del arte teatral, el fenómeno del teatro ha sido poco estudiado en Aguascalientes. De entre todas las posibilidades investigativas que un panorama como este ofrece, me decanté por el problema del desconocimiento sobre la enseñanza y la praxis del teatro en el mencionado estado mexicano, así como las etapas que lo han constituido y la evolución que han tenido. Me percaté de que una investigación histórica era la vía adecuada para enfrentar ese hueco de conocimiento o *gap-spotting* (Sandberg y Alvesson, 2011, p. 23-44). A través de un viaje centrado en la enseñanza como hilo conductor para reconstruir la historia del teatro en el periodo espaciotemporal demarcado, compusimos las etapas: a) Teatro amateur, b) Teatro institucional, c) Teatro independiente, y d) La profesionalización del teatro.

El diseño metodológico circunscrito en el marco de los estudios socioculturales, tiene una naturaleza interdisciplinar orientada hacia la Historia y la Sociología, lo que proveyó de la posibilidad de profundizar en el análisis, interpretación y crítica. Enseguida, nos enteraremos del centro y la periferia, del teatro como objeto de estudio en Aguascalientes, para luego conocer el diseño metodológico.

¹ Braudel, F. (1970). *La Historia y las Ciencias Sociales*, p. 75.

De la tradición investigativa del teatro. El centro y la periferia

Históricamente el teatro se ha entendido, de manera principal, desde la faz de las metrópolis occidentales, a través de la producción de los dramaturgos y dramaturgas de las distintas etapas, movimientos, estilos, épocas, desde los Griegos, Latinos, Medievales, Renacentistas, Áureos Españoles, Isabelinos, Barrocos, Neoclásicos, Románticos, Realistas, Naturalistas, Simbolistas, Vanguardistas, Modernistas, así hasta nuestros días. Si habláramos de algo así como de un rompecabezas llamado teatro, se tendría que afirmar que la mayoría de sus piezas presentan un corte eurocéntrico, occidental; y si hablamos de otras latitudes, de que estas tienen una procedencia de las metrópolis o grandes ciudades. No quiere decir que lo que se escribe en las periferias no tenga valor, sino que en la Historia —no solo del teatro—, lo acontecido en los centros neurálgicos de los diversos ámbitos ha tenido el pulso reinante por motivos de tradición, hegemonía, poder, economía, religión.

Durante mucho tiempo el texto dramático ha ocupado el lugar privilegiado para hablar de etapas o tipos de teatro, de acuerdo con movimientos, estilos, periodos, corrientes; otros temas han sido la voz, la actuación, la dirección, el cuerpo, con los antecesores Quintiliano, Perrucci, Riccoboni, Diderot y Delsarte (Cervantes, 2021, p. 17-18) y, a partir de finales del siglo XIX e inicios del XX, con la llegada de las teorías sobre la escena y las vanguardias, la perspectiva migró hacia aspectos como la vida, técnicas de actuación, agrupaciones, teatros y espacios para la representación. En este panorama, la irradiación permanece mayormente desde y hacia lo centralizado pero poco a poco aparecen las zonas subalternas.

Desde finales del siglo XX y principios del siglo XXI, a nivel iberoamericano se ha volteado a ver lo no hegemónico, los fenómenos de las periferias del teatro, tales como teatralidades, impacto del teatro en las sociedades, historicidades teatrales de las provincias, regiones y estados, sociedad, política, esto con el fin de estudiar y comprender el teatro desde una postura que dé respuesta a la tradición occidental de la investigación del centro, ahora, desde la alteridad. No es el propósito hacer un estado de la cuestión al respecto en el presente texto, sino visitar el panorama. Por mencionar solo un ejemplo, el Grupo de Estudios del Teatro Iberoamericano y Argentino (GETEA) se ha dado a la tarea de emprender un proyecto bastante ambicioso: el de la reconstrucción de la historia del teatro en Buenos Aires (Pellettieri, 2001) por un lado, y por el otro, el de las provincias (Pellettieri, 2005).

La valoración de los teatros locales y la construcción de modelos metodológicos adecuados para la valoración de dichos teatros, son temas que han ocupado un lugar de interés entre algunas de las y los investigadores más importantes del teatro en la academia latinoamericana, como Lola Proaño-Gómez, Fernando de Toro, Osvaldo Pellettieri y Jorge Dubatti. De la Cartografía teatral, Teatro comparado, este último nos dice:

El Teatro Comparado es la disciplina que estudia los fenómenos teatrales desde el punto de vista de su manifestación territorial (planeta, continente, país, área, región, ciudad, pueblo, barrio, etc.), por relación y contraste con otros fenómenos territoriales y/o por superación de la territorialidad. Llamamos territorialidad a la consideración del teatro en contextos geográfico-histórico-cultural singulares (2012, p. 105).

El Teatro Comparado debió incorporar los conceptos de intranacionalidad, áreas y fronteras internas relativos a los fenómenos diferenciales “dentro” de los teatros nacionales (...). Para el Teatro Comparado no hay un teatro (nacional) argentino, sino teatros argentinos, no hay un teatro (nacional) español, sino teatros españoles, es decir, dentro de un mismo teatro nacional conviven diferentes conceptos, prácticas e identidades de teatro. (...) Son fenómenos intranacionales la diversidad de culturas y de lenguas (...), el trazado de áreas, regiones y fronteras internas, las migraciones y tránsitos internos, los contactos entre las provincias o estados de una misma nación, la representación de la imagen de un tipo de provinciano en el teatro de otra provincia, entre otros. (2012, p. 109)

Entendemos que el Teatro Comparado establece la no existencia de un único teatro nacional. Desde esta lógica se puede afirmar que, dado el caso, no existe un teatro mexicano, sino teatros mexicanos, los cuales estarían caracterizados por sus particularidades territoriales y fronteras internas de áreas, regiones o provincias, su contexto geográfico-histórico-cultural, sus prácticas, lenguas y otros factores que constituyen su identidad teatral propia.

En México podemos voltear a las investigaciones por volúmenes de los siglos XIX y XX de Antonio Magaña Esquivel (1956, 1970, 1972, 1979, 2000). O a los trabajos de Manuel Mañón (2009a, 2009b), Luis Reyes de la Maza (1950, 1956, 1958, 1959, 1961, 1963, 1964, 1965, 1968, 1969, 1972, 1979, 1985, 2005, 2009), Alejandro Ortiz Bullé-Goyri (2000, 2007a, 2007b, 2008, 2011, 2014a, 2014b); los aportes de Yolanda Argudín (1985), Armando Partida Tayzan (2000, 2003, 2004), de Maya Ramos Smith (2011, 2013), Luis Mario Moncada (2007) y Enrique Ruelas (2017); la vasta producción del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), entre otros, quienes han estudiado una diversidad de fenómenos del teatro, el texto dramático, actrices y actores, maestras y maestros, espacios, escuelas e historicidades; sin embargo, la tradición permanece hacia la Ciudad de México, Guadalajara, Monterrey, Guanajuato, Veracruz.

De acuerdo con la perspectiva del Teatro Comparado es pertinente preguntarnos cómo son los otros teatros mexicanos, es decir cómo es el teatro en los estados, regiones o provincias. Enrique Mijares Verdín (2013) ha trabajado sobre el teatro del norte del país, en particular de Durango, Monterrey, Sonora y Chihuahua; Ricardo Pérez Quitt (1999) en torno del Poblano; Leopoldo Peniche (1981) acerca del Yucateco por mencionar solo algunos. ¿Cómo es el teatro aguascalentense?

El teatro como objeto de estudio en Aguascalientes

Me di a la tarea de rastrear las investigaciones que han abordado el teatro aguascalentense ya sea que hablemos de lo dramático, lo histórico, lo anecdótico. *Una Aventura llamada teatro, Aguascalientes en el siglo XIX* (Martínez y Orduña, 2005) aborda, desde lo documental, espectáculos, actrices y actores, directores, espacios relacionados con el acontecer teatral del Aguascalientes del siglo XIX. *Teatro para hombres solos* (Arellano Olivas, 2001) es una compilación de tres de las obras dramáticas más emblemáticas del aguascalentense Antonio Leal y Romero, director, actor y dramaturgo destacado entre los años 1925 y 1969. Mismo caso de *Antonio Leal y Romero. Obras Seleccionadas* (Arellano Olivas, 2011), en donde la compilación realizada diez años más tarde es ahora sobre su repertorio teatral, poético y narrativo.

Antenas vivas. Conversaciones con artistas de Aguascalientes (Camacho, 2009), está compuesto por distintas conversaciones con artistas destacados de Aguascalientes, entre los que se encuentran Jorge Galván, Jesús Velasco y Concepción Macías, tres figuras epónimas del teatro desde 1970 hasta nuestros días. *Bugambilias. 100 años de arte y cultura en Aguascalientes 1900-2000* (Camacho, 2010) es un viaje de largo aliento por los momentos más representativos del arte y la cultura aguascalentense en el periodo mencionado. Aquí encontramos referencias sobre todo de manifestaciones y sus figuras en cuanto al teatro de corte institucional. *Horizontes literarios en Aguascalientes. Siglos XIX y XX* (Sandoval, 2005) es un paseo de vida y obra de las principales figuras literarias de Aguascalientes, en donde se abordan algunos dramaturgos del siglo XIX como Jesús F. López y José Herrán y Bolado, y del siglo XX como Antonio Acevedo Escobedo y Antonio Leal y Romero.

Jesús F. López: un escritor olvidado (Giacinti, 2011) constituye una revisión y rescate de la historia de vida del personaje alrededor de sus facetas como escritor, periodista, cronista y dramaturgo. *Cultura y zarzuela de José F. Elizondo* (Engel, 2016) es un estudio comentado sobre la vida y obra de José F. Elizondo, célebre por las obras *El país de la metralla* y, sobre todo, *Chin Chun Chan. Conflicto chino en un acto*, que alcanzó más de diez mil representaciones (Mañón, 2009b, p. 279). *Aguascalientes se viste de teatro: Crónicas de la XII Muestra Nacional de Teatro* (Reyes, 1992) es una crónica acerca de las puestas en escena que constituyeron dicha Muestra Nacional. *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 con la que opté por el grado de Maestro en Arte en 2015, en la cual diseñé un modelo tematólogo de análisis funcional y genérico para emprender valoraciones críticas de tres obras dramáticas representativas del teatro aguascalentense. Finalmente *Explorando los límites de la técnica de actuación* (Cervantes, 2021) es un estudio histórico pedagógico sobre las técnicas que se emplean principalmente en la enseñanza de la actuación en la Universidad de las Artes a través de la Licenciatura en Teatro y de la UNAM por medio de la Licenciatura en Actuación.

Las investigaciones arriba mencionadas tienen sus diversos objetivos, pero no persiguen el de la reconstrucción histórica de las etapas del teatro aguascalentense. A continuación, conoceremos el modelo teórico/metodológico que conformamos desde la perspectiva de los *Cultural Studies*, a fin de realizar dicha reconstrucción desde su enseñanza y su praxis.

De los *cultural studies* para la investigación de la historia cultural y del teatro regional en México

Los estudios socioculturales devenidos de los cultural studies de la tradición británico-jamaicana fundada en los trabajos *The Uses of Literacy. Aspects of Working-Class Life* (1957) de Richard Hoggart; *Culture and Society* (1958) de Raymond Williams; *The Making of the English Working Class* (1963) de E. P. Thompson; y *The Popular Arts* (1964) de Stuart Hall amalgaman disciplinas de las ciencias sociales, humanidades tales como economía política, comunicación, historia, sociología, teoría social, cine, antropología cultural, filosofía y, dependiendo del investigador en turno, del ámbito necesario para describir, estudiar y comprender diversos fenómenos sociales que tienen lugar en la cultura. Este carácter trans, multi e interdisciplinar permite establecer planteamientos y miradas a una profundidad distinta que desde una sola disciplina no serían posibles. En el caso de mi tesis doctoral, me

permitió profundizar en la reconstrucción histórica y su interpretación a fin de encuadrar el papel de dicha tesis como una pieza más del rompecabezas de la historia cultural de Aguascalientes y del teatro mexicano.

Nuestra tramoya para la Investigación consiste en colecciones documentales (archivos públicos y privados); las entrevistas etnográficas cualitativas de Valles (2009); autoetnografía de Ellis (2003) y Richardson (2003) para transformar en conocimiento la introspección de mi papel dentro del teatro aguascalentense y mi práctica docente. La imaginación sociológica de C.W. Mills (2005), así como el concepto *kibbitzer* de Eric Hobsbawm (2010). La Historia del tiempo presente desde Arostegui (2001); el Método de las Generaciones según Ortega y Gasset (1976), Julián Marías (1961) y Luis González (1988). Cartografía teatral como enfoque epistemológico del teatro aguascalentense como una pieza más del rompecabezas del teatro mexicano.

Investigación de colecciones documentales y trabajo de campo

Hemos consultado archivos públicos y privados de colecciones documentales como las concibe Luis González (1988, p. 109). 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 acervos como el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), el 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 la tesis referida provienen de los archivos privados.

Realicé además una estancia de investigación en el LLILAS Benson Latin American Studies and Collections, de la Universidad de Texas en Austin bajo la 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. Arostegui (2001) critica a la seca, miope, poco imaginativa ortodoxia de la historiografía del documento y del hecho de 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. (Arostegui, 2001, p. 13)

El presente-historia o el presente como historia es 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 Luhmann que “el presente se convierte en el punto crítico que cambia el proceso del tiempo del pasado al futuro” (citado en Arostegui, 2001, p. 18). El autor 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 han documentado y otras porque en su momento no se han construido. Mentos 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.

Para Bédarida 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 oral (1998, p. 19-27). Los entrevistados y este *kibbitzer* que escribe hemos sido 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.

La profesora Mudrovic plantea la siguiente definición acerca de la Historia del Presente: “la generación a la que pertenecemos (...) 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” (Mudrovich, 2013, p. 25-27). 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” (Hobsbawm, 2010, p. 7-26).

Es pertinente el enfoque de Historia del Tiempo Presente porque somos contemporáneos a distintas partes de la Historia narrada según acudamos a fuentes historiográficas o etnográficas. 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 de 1950; el fenómeno del teatro comercial de Jesús Velasco hacia la década de 1980 y sus implicaciones estéticas institucionales versus los teatros independientes de José Claro Padilla, Rogelio Guerra, José Guadalupe Domínguez, Víctor Meza, Silvia Martínez versus la academia en el teatro desde las universidades a partir de la Licenciatura en Artes Escénicas y Audiovisuales (Universidad La Concordia, 2004), Licenciatura en Teatro (Universidad de las Artes, 2009) y Licenciatura en Actuación (UAA, 2010). Para brindar comprensión debemos analizar el presente desde una perspectiva histórica que dote de significatividad al teatro que se hace hoy.

Entrevistas etnográficas

Las entrevistas etnográficas son centrales en la metodología de la tesis referida. Fueron el medio a través del cual construimos 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.

¿Qué es una entrevista? a) “La entrevista es parte esencial de nuestra sociedad y cultura”, idea sencilla de Gubrim y Holstein (citado en Valles, 2009, p. 12); 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 Silverman (citado en Valles, 2009, p. 12).

Burgess habla del *field research*, para hablar de la historia de la gente mediante la observación de sus lugares. (citado en Valles, 2009, p. 12). Ibáñez se apoya en Foucault para ilustrar “esa invasión de la vida cotidiana por la confesión” (citado en Valles, 2009, p. 13). 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. Otros difieren, como Atkinson (1998), quien dice que una entrevista no es una conversación, sino un método de investigación cualitativo con diversas complejidades narrativas. 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 Gordon le llama ciclo del “interviewing performance” (citado en Valles, 2009, p. 47-48). También tuve que estar consciente del “contexto de la vida real” (Valles, 2009, p. 50) 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 informales (Valles, 2009, p. 58-59).

Los usos potenciales de las entrevistas cualitativas son: 1) Reconstrucción de acciones pasadas y 2) Estudios psicosociales. Pero pueden combinarse o ser autosuficientes. 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 Adorno 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: 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 repetición de las entrevistas (citado en Valles, 2009, p. 60-62, 71.) Esto fue importante para seleccionar qué personas podían dotar de información relevante, que fuesen accesibles y dispuestos. Algunas maestras y maestros querían entrevistas breves, otros se extendieron sobre las cuatro horas de charla. En ocasiones la precisión fue discutible porque algunos 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* (2009) 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 Jakobson (citado en Valles, 2009, p. 71) o Halliday (1978), puesto que el conversador - entrevistador - interlocutor - investigador debe tener conciencia 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 conscientes 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 brechtiano,² entre otros.

Autoetnografía

La autoetnografía ha tenido un camino sinuoso en la academia a partir de la etnografía, la biografía, las narraciones no ficcionales. Dice Goodall 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” (2008, p. 11). 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” (2003, p. 209). En ese mismo sentido 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” (2003, p. 512). Franco Ferraroti afirma 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 sociedad totaliza a cada individuo específico a través de las instituciones mediadoras. (1988, p. 94)

Yo formé parte de Formación Actoral al Trote (un grupo local de teatro independiente que nació en 1994 y que sigue vigente) 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. Dada la escasa bibliografía, mi tutora directora me sugirió autoetnografía. Mi experiencia personal por medio de esta etnografía del *self* se convierte en un medio a través del cual brindé conocimiento sobre el teatro aguascalentense.

² El *gestus* es la expresividad sintética gestual no sobrecargada; el *verfremdungseffekt* (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*)” (Brecht, 1983, p. 23), y que reflexione críticamente a partir de la representación. 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 un ambiente empático para facilitar su charla. El distanciamiento, entonces, en la entrevista, cumple una función inductiva hacia el entrevistado; su testimonio constituye una suerte de objeto de conocimiento, el cual puede abordarse posteriormente de manera crítica y reflexiva.

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. 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, mi faceta como profesor de teatro universitario podía convertirse en una fuente de conocimientos a través de la autoetnografía. Dice Silvia Bénard Calva que

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 social. (2014, p. 180)

Desde la década de los años 90 del siglo XX he estado relacionado con el teatro y sus figuras en la entidad. A partir de 2011 me integré como profesor de teatro de la Licenciatura en Artes Escénicas: Actuación de la UAA. Abstraje experiencia, docencia, conocimiento. Yo he hablado de abstracción; Bénard Calva, 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 amplio” (2014, p. 180).

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 90 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. ¿Cuáles? Antonio Leal y Romero, Jorge Galván, Jesús Velasco, José Claro Padilla y la academia. Tenemos la hipótesis de que el comportamiento que el teatro ha seguido, sea de cambio, ruptura o contradicción, tiene parte primordial en algunas actrices, actores, directoras y directores. Empíricamente hemos observado además que dichos directores pertenecen a distintas generaciones por distanciamientos de alrededor de quince a treinta años. El primero hizo teatro conservador, el segundo desde la institución cultural y el tercero es el primero en hacer desde el

teatro independiente. ¿Habrá diferencias rastreables en cuanto a las generaciones a las que pertenecen que permitan responder sobre temáticas, puestas en escena, estilos de montaje, de actuación y dirección y demás intereses alrededor del teatro de estas tres figuras?

Según Julián Marías (1961), *el método histórico de las generaciones* no constituye 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 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. (Marías, 1961, p. 160)

Es importante tener plena conciencia de que se debe precisar cómo se investiga la serie de las generaciones en una época y ámbito determinados (Marías, 1961, p. 160), 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. Conviene observar que cada generación 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 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). (Marías, 1961, p. 171)

En el material *Semiótica del teatro*, en el “Cap. VI. Historia y semiótica teatral”, Fernando de Toro (2014, p. 221-258) 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 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.

Imaginación sociológica

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

El hombre está atrapado por el círculo en el que vive. Los hombres no todo el tiempo observan conscientemente 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 la indiferencia contemporáneos. Lo demandan artistas, científicos, intelectuales. (2005, p. 25-29)

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 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. 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” (2005, p. 37).

Por otro lado, sostiene Bauman que

la práctica de la imaginación sociológica requiere trabajar sobre conexiones, diálogos y conversaciones (...). Uno sabe que se ha encontrado un trabajo así, cuando dicho trabajo le hace pensar, cuando provoca, enfada o produce una sonrisa (...). Lo sé cuando leo sobre *ellos* o nosotros y descubro algo sobre *mi*”. (2014, p. 18)

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 *ellos*, de *nosotros*, las y los maestros que ya ubicaba, cómo enseñaban, quiénes eran sus actrices y 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 término, 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.

Cartografía teatral

En el “Capítulo VIII. Teatro Comparado, Cartografía teatral” del libro *Introducción a los estudios teatrales*, Jorge Dubatti (2012, p. 105-125) propone cinco modalidades de cartografiar el teatro: 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.

A su vez, postula 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.

Dubatti establece un modelo que tiene por objetivo comparar los distintos teatros, entendiendo que existen Teatros Universales, Teatros Nacionales, Teatros Regionales y que todos ellos responden a particularidades culturales. La pertinencia está en que nos provee de diversas categorías que contribuyen al ordenamiento de lo que se ha investigado hacia el ideal que él proyecta en un atlas teatral. He considerado este material para dotar legitimidad del lugar y función que pudo cumplir la tesis que he venido refiriendo: la de reconstruir (la) historia del teatro en Aguascalientes; la de colocar una pieza más del mapa del teatro regional; la de colocar una pieza más del mapa del teatro mexicano.

Cierre. De la historia del teatro en Aguascalientes durante el siglo XX

Este modelo nos permitió reconstruir, describir y comprender los periodos del teatro en Aguascalientes durante el siglo XX y hasta nuestros días, así como las razones de sus cambios. Y una vez avanzada la investigación, nos permitió determinar que el centro de dichos cambios estaba en la enseñanza y praxis de cada escuela, maestro, personaje, director. De la primera mitad del siglo referido, nos facultó para conjuntar y cronologizar algunos documentos ya existentes e insertarlos en una narrativa histórica.

Se carecía de material documental desde 1980 en adelante dada la relativa cercanía con la actualidad, y la poca tradición de la documentación del acontecer diario de las actividades teatrales en la periferia, lo que nos permitió validar la mixtura interdisciplinar de las entrevistas, con la imaginación sociológica, las generaciones y la autoetnografía, para reconstruir este período. Las entrevistas por sí solas nos dotan de memoria y de un material de envergadura similar a los gestados por la GETEA Argentina, los cuales quedan como vertederos para diversas investigaciones posteriores; pero la reconstrucción interdisciplinar histórico-sociológica del teatro nos permite la historización de la cultura, la historización en este caso del teatro aguascalentense.

A fin de que el lector pueda observar de manera panorámica el hilvane sociocultural del teatro aguascalentense que pudimos enhebrar gracias a este diseño metodológico, a modo de cierre y como una invitación a la lectura de la tesis que he venido refiriendo (Padilla Paredes, 2019), o a la reconstrucción de otros teatros regionales, me permito hacer notar que se puede acceder a su formato en línea, cuyo link dejaré en las referencias finales.

Referencias bibliográficas

- Atkinson, R. (1998). *The life story interview*. California, Sage Publications.
- Arellano Olivas, M. (2001). *Teatro para hombres solos*. Aguascalientes, Instituto Cultura de Aguascalientes.
- Arellano Olivas, M. (2011). *Antonio Leal y Romero. Obras Seleccionadas*. Aguascalientes, Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Arostegui, J. (2001). Ver bien la propia época (Nuevas reflexiones sobre el presente como historia). *Sociohistórica*, 9-10, 13-35. <https://bit.ly/3a3lWbk>
- Argudín, Y. (1985). *Historia del teatro en México*. México, Panorama.
- Bauman, Z. (2014). *¿Para qué sirve realmente un sociólogo?* Barcelona, Espasa.
- Bédarida, F. (1998). Definición, método y práctica de la Historia del Tiempo Presente. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 20, 19-27. <https://bit.ly/2lXj6LK>
- Bénard Calva, S. (2014). *Atrapada en provincia. Un ejercicio autoetnográfico de imaginación sociológica*. Aguascalientes, Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Braudel, F. (1970). *La Historia y las Ciencias Sociales*. Madrid, Alianza Editorial.
- Brecht, B. (1983). *El pequeño organon para teatro*. Apartado 42. Guatemala, Editorial Don Quijote.
- Camacho, S. (2009). *Antenas Vivas. Conversaciones con artistas de Aguascalientes*. Aguascalientes, Universidad Autónoma de Aguascalientes / Consejo de Ciencia y Tecnología del Estado de Aguascalientes / Instituto Cultural de Aguascalientes.
- Camacho, S. (2010). *Bugambilias. 100 años de arte y cultura en Aguascalientes 1900-2000*. Aguascalientes, Universidad Autónoma de Aguascalientes/Consejo de Ciencia y Tecnología del Estado de Aguascalientes/Instituto Cultural de Aguascalientes.
- Cervantes, J. (2021). *Explorando los límites de la técnica de actuación*. Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes.
- De Toro, F. (2014). *Semiótica del Teatro*. México, PasoDeGato.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales*. México, Libros de Godot.
- Ellis, C. (2003). Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity. Researcher as Subject. En Denzin, N. y Lincoln, Y. (eds.), *Collecting and Interpreting Qualitative Materials* (pp. 201-222). California, Thousand Oaks.
- Engel, J. (2016). *Cultura y zarzuela de José F. Elizondo*. Aguascalientes, Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Ferraroti, F. (1988). Biografía y ciencias sociales. *Cuadernos de Ciencias Sociales 18: Historia Oral y Historias de Vida* (pp. 94-112). FLACSO.

- Giacinti, A. (2011). *Jesús F. López: un escritor olvidado*. Aguascalientes, Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- González, L. (1988). *El oficio de Historiar*. Zamora, El Colegio de Michoacán.
- Goodall, H. (2008). *Writing Qualitative Inquiry. Self, Stories, and Academic Life*. California, Left Coast Press.
- Hall, S. (1964). *The popular arts*. New York, Pantheon Books.
- Halliday, M. (1978). *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Hobsbawm, E. (2010). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires, Planeta.
- Hoggart, R. (1957). *The Uses of Literacy. Aspects of Working-Class Life*. Londres, Penguin Group.
- Magaña Esquivel, A. (1956). *Teatro mexicano del siglo XX*, Tomo 2. México, Fondo de Cultura Económica.
- Magaña Esquivel, A. (1970). *Teatro mexicano del siglo XX*, Tomo 4. México, Fondo de Cultura Económica.
- Magaña Esquivel, A. (1972). *Teatro Mexicano del Siglo XIX*, Tomo I. México, Fondo de Cultura Económica.
- Magaña Esquivel, A. (1979). *Teatro Mexicano del siglo XX*, Tomo 5. México, Fondo de Cultura Económica.
- Magaña Esquivel, A. (2000). *Imagen y realidad del teatro en México (1953–1960)*. México, CONACULTA/Escenología.
- Mañón, M. (2009a). *Historia del Viejo Gran Teatro Nacional de México (1841–1901)*. México, CONACULTA/INBA.
- Mañón, M. (2009b). *Historia del Teatro Principal de México (1753–1931)*. México, CONACULTA/INBA.
- Marías, J. (1961). *El método histórico de las generaciones*. Michigan, Universidad de Michigan.
- Martínez, C. y Orduña, J. (2005). *Una Aventura llamada teatro, Aguascalientes en el siglo XIX*. México, Escenología.
- Mijares Verdín, E. (2013). *Dramaturgia del Noroeste*. Sonora, Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Mills, C. (2005). *La imaginación sociológica*. México, Siglo XXI.
- Moncada, L. (2007). *Así Pasan... Efemérides Teatrales 1900–2000*. México, Escenología.
- Mudrovich, M. (2013). Algunas consideraciones epistemológicas para una Historia del Presente. *Historiografías*, 5, 11-31. <https://bit.ly/3wt0LH1>
- Ortega y Gasset, J. (1976). *La rebelión de las masas*. Madrid, Espasa-Calpe.
- Ortiz Bullé-Goyri, A. (2000). *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920–1940)*. México, Universidad Autónoma del Estado de México.
- Ortiz Bullé-Goyri, A. (2007a). *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario 1920–1940*. Alicante, Universidad de Alicante.

- Ortiz Bullé-Goyri, A. (2007b). José F. Elizondo y el estreno de la zarzuela Chin Chun Chan (conflicto chino en un acto) en 1904. *Revista de Tema y Variaciones de Literatura*, 29, II, 53-87. <https://bit.ly/3wd6thw>
- Ortiz Bullé-Goyri, A. (2008). *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*. México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Ortiz Bullé-Goyri, A. (2011). *Teatro y vida novohispana en siete ensayos*. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.
- Ortiz Bullé-Goyri, A. (2014a). El caso de Rodolfo Usigli y sus comedias impolíticas. *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. <https://bit.ly/3yDP5DZ>
- Ortiz Bullé-Goyri, A. (2014b). Presencia del drama clásico en la dramaturgia usigliana. Observaciones sobre las ideas dramáticas de Rodolfo Usigli. *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. <https://bit.ly/3FN69ZW>
- Padilla Paredes, C. A. (2015). *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]. Aguascalientes, Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Padilla Paredes, C. A. (2019). *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. <https://bit.ly/3KaHleR>
- Partida Tayzan, A. (2000). *La vanguardia teatral en México*. México, Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado.
- Partida Tayzan, A. (2003). *Escena mexicana de los noventa*. México, FONACULTA/INBA.
- Partida Tayzan, A. (2004). *Modelos de acción dramática aristotélicos y no aristotélicos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Editorial Itaca.
- Pellettieri, O. (2001). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*. Buenos Aires, Editorial Galerna.
- Pellettieri, O. (2005). *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires, Editorial Galerna.
- Peniche, L. (1981). *Tres temas mayas en el teatro*. Mérida, Ediciones Fonapás.
- Pérez Quitt, R. (1999). *Historia del teatro en Puebla. Siglos XVI a XX*. Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Ramos Smith, M. (2011). *Actores y compañías en la Nueva España: siglos XVI y XVII*. México, INBA/CONACULTA/PasoDeGato.
- Ramos Smith, M. (2013). *El actor en el siglo XVIII, entre el Coliseo Nuevo y el Teatro Principal*. México, Escenología.
- Reyes de la Maza, L. (1950). *Cien Años de Teatro en México*. México, Ediciones Mexicanas de la Enciclopedia Mexicana de Arte.

- Reyes de la Maza, L. (1956). *El Teatro en 1857 y sus Antecedentes*. México, UNAM.
- Reyes de la Maza, L. (1958). *El Teatro en México entre la Reforma y el Imperio*. México, UNAM.
- Reyes de la Maza, L. (1959). *El Teatro en México durante el Segundo Imperio*. México, UNAM.
- Reyes de la Maza, L. (1961). *El Teatro en México en la Época de Juárez*. México, UNAM.
- Reyes de la Maza, L. (1963). *El Teatro en México con Lerdo y Díaz (1873-1879)*. México, UNAM.
- Reyes de la Maza, L. (1964). *El Teatro en México durante el Porfiriato, 1880-1887*. México, UNAM.
- Reyes de la Maza, L. (1965). *El Teatro en México durante el Porfiriato, 1888-1899*. México, UNAM.
- Reyes de la Maza, L. (1968). *El Teatro en México durante el Porfiriato, 1900-1910*. México, UNAM.
- Reyes de la Maza, L. (1969). *El Teatro en México durante la Independencia*. México, UNAM.
- Reyes de la Maza, L. (1972). *El Teatro en México en la Época de Santa Anna, 1840-1850*. México, UNAM.
- Reyes de la Maza, L. (1979). *El Teatro en México en la Época de Santa Anna, 1851-1857*. México, UNAM.
- Reyes de la Maza, L. (1985). *Circo, Maroma y Teatro, 1810-1910*. México, UNAM.
- Reyes de la Maza, L. (2005). *El teatro en México durante la Revolución*. México, Escenología.
- Reyes de la Maza, L. (2009). *Virginia Fábregas: actriz, pilar del teatro en México*. México, Grupo Azabache.
- Reyes, C. (1992). *Aguascalientes se viste de teatro: Crónicas de la XII Muestra Nacional de Teatro*. Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes.
- Richardson, L. (2003). Writing. A Method of Inquiry. En Denzin, N. y Lincoln, Y. (eds.), *Collecting and Interpreting Qualitative Materials* (pp. 512-535). California, Thousand Oaks.
- Ruelas, E. (2017). *Condiciones para la construcción dramática*. México, Escenología.
- Sandberg, J. y Alvesson, M. (2011). Ways of Constructing Research Questions: Gap-Spotting or Problematization? *Organization*, 18, 1, 23-44. DOI: 10.1177/1350508410372151
- Sandoval, M. (2005). *Horizontes literarios en Aguascalientes. Escritores de los siglos XIX y XX*. Aguascalientes, Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Thompson, E. P. (1963). *The Making of the English Working Class*. Londres, Victor Gollancz Ltd.
- Valles, M. (2009). *Entrevistas cualitativas*. Madrid, Ed. Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Williams, R. (1958). *Culture and Society*. New York, Columbia University Press.

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 (UNAM), LLILAS Benson Latin American Studies and Collections, de The University of Texas at Austin, en Austin, Texas, Estados Unidos.

***Carlos Adrián Padilla Paredes** es Licenciado en Letras Hispánicas, Maestro en Arte y Doctor en Estudios Socioculturales. Se desempeña como Profesor-Investigador Titular del Departamento de Artes Escénicas y Audiovisuales, de la Universidad Autónoma de Aguascalientes (UAA), en Aguascalientes, México. Sus líneas son Historia del Teatro, Análisis Dramático y Estudios Socioculturales. Ha participado en congresos sobre teatro en Aguascalientes, Monterrey, Querétaro y Buenos Aires. El Instituto Cultural de Aguascalientes editó su libro *Rupturas y continuidades del teatro en Aguascalientes* (2019), mismo que se desprende de su tesis doctoral. Su próximo libro, *El ceniztle amordazado. Los valores tradicionales en el teatro aguascalentense*, está en proceso de edición. Es Candidato a Investigador Nacional (2022-2025) del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt).