

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 11, Núm. 18

octubre 2020-marzo 2021

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

La (in)visibilidad de las escenógrafas mexicanas (1950-1990)

Patricia Ruíz Rivera*

* Centro Nacional de Investigación, Documentación e
Información Teatral Rodolfo Usigli / INBAL, México.
e-mail: pat_ruver@yahoo.com.mx

Recibido: 20 de febrero de 2020

Aceptado: 22 de septiembre de 2020

Doi: <https://doi.org/10.25009/it.v11i18.2652>

La (in)visibilidad de las escenógrafas mexicanas (1950-1990)

Resumen

En el relato de la historia de la escenografía en México hace falta incluir a las mujeres; es una deuda pendiente. La memoria institucionalizada, en tanto política heteropatriarcal, las ha invisibilizado por medio del silencio que guardan las fuentes sobre su trabajo y por omisión en el relato histórico del teatro mexicano del siglo xx. Este trabajo es un apunte sobre la manera en que se ha construido esa memoria y acerca de la necesidad de hacer visible lo invisible.

Palabras clave: Archivo; memoria; historia; escenografía; mujeres; estudios de género; México.

The (In)visibility of Mexican Women Stage Designers (1950-1990)

Abstract

The inclusion of women in the history of stage and set design in Mexico is long overdue. The institutionalized memory, with its hetero-patriarchal politics, has rendered women stage designers invisible. They are largely ignored in diverse documentary sources, as in the historical account of twentieth century Mexican theater. This article addresses the diverse ways women have been elided from archival sources, calling for the urgent need to make visible their contribution.

Keywords: Archive; memory; history; scenography; women; gender studies; Mexico.

La (in)visibilidad de las escenógrafas mexicanas (1950-1990)¹

Introducción

La necesidad de recuperar la historia de las escenógrafas mexicanas es un pendiente impostergable. El olvido en la memoria institucionalizada ha invisibilizado a las mujeres creadoras como una estrategia de la política heteropatriarcal que construye la memoria y la historia en el siglo xx del teatro mexicano.

Michelle Perrot, historiadora y feminista francesa, menciona que el movimiento sobre el estudio de las mujeres “empezó siendo una historia de las mujeres para convertirse más precisamente en una historia del género, que insiste sobre las relaciones entre los sexos e integra la masculinidad” (*Mi historia* 17), ya que a través de los siglos se han establecido labores que se diferencian por la fuerza muscular, la capacidad intelectual, la habilidad motora, etcétera, y que permiten, en todo caso, transparentar la construcción cultural del *otro*. Siguiendo a Perrot, las mujeres fueron invisibilizadas fundamentalmente por dos silencios: el de las fuentes y el del relato.

Baste revisar las historias del teatro mexicano de Antonio Magaña Esquivel, David Olguín y Yolanda Argudín, por señalar algunos, donde resaltan nombres como los hermanos Tarazona, David Antón, Julio Prieto, Antonio López Mancera y Alejandro Luna, destacando por encima de mujeres dedicadas a la escenografía como Graciela Castillo

¹ Una primera versión de este tema se presentó en el VIII Coloquio de Investigación en Artes, “Archivo y memoria en torno a las artes”, realizado en octubre 2019, en instalaciones de la Universidad Veracruzana. Agradezco al doctor Miguel Ángel Vásquez Meléndez por sus comentarios al presente trabajo.

del Valle, Marcela Zorrilla, Félida Medina, Tolita Figueroa, Mónica Kubli y Laura Rode, entre otras.

Por otro lado, la percepción de nuestra identidad personal y de nuestra propia vida depende directamente de nuestros recuerdos, aquellos que nos movilizan y nos inducen a reescribir la memoria contra el olvido. Como señaló Paul Ricœur, “no tenemos nada mejor que la memoria para significar que algo tuvo lugar, sucedió” (*La memoria* 41). Hoy estamos en posibilidad de contar la historia de las escenógrafas mexicanas desde las fuentes, para entrelazar el relato² y establecer la interpretación que deseamos desde la revisión del campo teatral (siguiendo a Bourdieu) observando desde el contexto histórico hasta la cuestión de los estudios de género.³

Así, aquí hablaremos también de la génesis de una especialidad: la escenográfica, y cómo va constituyéndose como uno de los agentes en el campo teatral; además de cómo, a partir de la escuela, la preponderancia tanto del saber, así como la práctica, es masculina. Por ello, se transmite de igual manera en una forma de dominación en el terreno teatral. Pertenecer a tal o cual círculo, estudiar con tal o cual personaje, trabajar en un teatro bajo el auspicio, institucional o no, permite incidir o no en tal o cual producción, premio o reconocimiento, por ejemplo.

En las postrimerías del siglo xx, el espacio escénico se modificó considerablemente; se rompió con la tradición escenográfica hegemónica, con la participación significativa de las mujeres. Por ello, este artículo abarca de 1950 a 1990, del inicio de la academización del saber escenográfico (específicamente, con mujeres que estudiaron en la Escuela de Arte Teatral⁴ hasta las evidencias de otro cambio),⁵ cuando la corriente teatral postdramática

² Entendido aquí el relato como diacrónico y sincrónico del devenir teatral mexicano; es decir, tener la diacronía y sincronía como ejes fundamentales para contar su historia. Para ello nos apoyamos en las fuentes primarias a nuestro alcance: entrevistas, programas de mano, carteleras, críticas teatrales, reportajes periodísticos, fotografías y bocetos de montajes, entre otros, sobre la historia de la escenografía mexicana en buena parte del siglo xx.

³ Nash asevera que hay, desde el siglo xx, una fábrica de género construida de forma paralela a la modernidad, garantizando la desigualdad y subordinación de las mujeres en el mundo occidental (*Mujeres en el mundo*).

⁴ La Escuela ha recibido a lo largo de su historia desde su fundación, distintos nombres: Escuela de Arte Teatral (1946-1951), Academia de Arte Teatral (1951-1954), Escuela de Arte Dramático (1955-1959), nuevamente Escuela de Arte Teatral 1960-1999 y, finalmente, en 2000, Escuela Nacional de Arte Teatral (Beristáin Márquez, *Vida académica* 43). Se citarán sus siglas dependiendo el periodo enunciado, en adelante EAT o ENAT.

⁵ El Centro Universitario de Teatro (CUT) abre la carrera de Escenografía, impartida entre 1980 y 1985, con el título, a nivel licenciatura, de Diseño Escenográfico, ya cuando el saber se había legitimado con la carrera en la ENAT, como ya se menciona, y en el mundo, con la Bienal de Praga, gestándose el cambio entre el escenógrafo y el diseñador escenográfico.

transformó el paradigma y modificó el lugar de la representación usando territorios que no son concebidos –en apariencia– para la escenificación. Esta dinámica y sus artífices se aprecian en las fuentes para el estudio de la escenografía, preservadas en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), en la Ciudad de México.

Este trabajo es apenas un apunte sobre el tema, ya que hay mucho por visibilizar acerca de un quehacer que resulta, paradójicamente, invisible al transcurrir del tiempo, al ser un arte efímero como lo es la puesta teatral.

Las fuentes

Al reinterpretar el pasado a través de las fuentes existentes o por descubrir, el problema no es tanto los hechos como tales, sino el carácter que se les atribuye (Gropo, “Las políticas de la memoria” 193). Lo anterior se junta con el recuerdo y la memoria, ya que pueden considerarse, en otras circunstancias, como un trabajo, una tarea o un deber frente al olvido (Ricœur, *La lectura* 103). La ausencia de información es la información para comenzar a elaborar un bosquejo para cualquier investigación en curso.

México es un país con una larga trayectoria en el quehacer teatral. Desde la época precolombina hasta nuestros días, la tradición escénica se ha puesto de manifiesto. Son varios los investigadores del CITRU –por referir sólo algunos– que han trabajado sobre la historia del teatro en México: Martha Toriz, sobre formas rituales que despliegan teatralidad en la época prehispánica; Maya Ramos, acerca de los diversos estudios sobre los tablados y los actores del periodo virreinal; Miguel Ángel Vásquez, el estudio del siglo XIX, y en el siglo XX, Héctor Quiroga, Guillermina Fuentes, Jovita Millán, Francisca Miranda, Rocío Galicia, Joaquín Israel Franco y Socorro Merlín.

Los primeros testimonios fehacientes sobre el trabajo escenográfico en México se dan a partir de las huellas que dejan los cronistas sobre los espacios para las representaciones prehispánicas y los del teatro evangelizador; posteriormente, en documentos como el cartel/programa de mano y las gacetas/periódicos. En la historia que nos ocupa, era habitual, a finales del siglo XIX, que a los escenógrafos se les llamara “pintores decoradores” y que en pocas ocasiones fueran incluidos por los críticos de teatro en las columnas referentes al espectáculo. Esta situación en las fuentes primarias pervive hoy en día sobre el reconocimiento del quehacer de la escenografía. Como lo indica Mónica Raya, escenógrafa que realiza su labor posterior al periodo de estudio: “Lamentablemente, todavía se piensa que los protagonistas centrales del teatro son los actores y los directores... En este país, los diseñadores escénicos a veces ni obtenemos ese crédito. Las reseñas de la



Leoncio Nápoles, Celia Guerrero, Graciela Castillo del Valle y Julio Prieto. Sala principal del Palacio de Bellas Artes, México, agosto de 1949. INBAL/CITRU/Colección Graciela Castillo del Valle.

mayoría de los críticos cumplen, si hay suerte, con mencionar nuestros nombres” (Raya, “Escenografía” 3).

En épocas recientes se han elaborado diversos estudios biográficos sobre personajes tanto nacionales como extranjeros que han dedicado su vida profesional y personal al teatro (en general) en nuestro país; en el siglo xx: Salvador Novo, Celestino Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Seki Sano, Luis de Tavira, Julio Castillo, Alejandro Luna, entre muchos otros. En reconocimiento a su labor, algunos recintos llevan su nombre, preservando su institucionalidad en documentos/monumentos (Ricœur, *La memoria* 63): Ig-

nacio Retes (antes Teatro Hidalgo), Julio Prieto (antes Teatro Xola), Julio Castillo (antes Teatro Del Bosque) y, recientemente, Abraham Oceransky (antes El Galeón). También se ha puesto énfasis en resaltar a los grandes creadores, ya sea dramaturgos (Rodolfo Usigli, Sergio Magaña, Salvador Novo y Xavier Villaurrutia), directores (Julio Bracho, Ignacio Retes, Julio Castillo) y alguno que otro escenógrafo como en los cuatro casos más estudiados en este terreno, y por supuesto varones, del arte escénico: Julio Prieto, Alejandro Luna, David Antón y Antonio López Mancera. A manera de homenaje, en distintos momentos, la ENAT ha nombrado aulas con los personajes fundadores y maestros emblemáticos de la escuela, entre ellos, Félida Medina (en 1999); sin embargo, el peso sigue siendo para los varones, pues sus teatros llevan por nombre Salvador Novo y Antonio López Mancera.

En general, en las historias del teatro mexicano de mediados del siglo xx a la fecha, las menciones de mujeres escenógrafas son menores con relación a los varones, ya que su rastro puede perderse con facilidad, como lo atestiguan las fuentes (Recchia, *9 escenógrafos*). Con respecto al relato (Franco, *Reseña*), pasa lo mismo: los críticos del teatro mexicano, en diferentes épocas, señalan poco dicha labor en general, ejercida tanto por hombres como mujeres.⁶

En 1998, la arquitecta Giovanna Recchia coordinó en el CITRU la elaboración de la base de datos *Escenografía mexicana del siglo xx* que contiene tanto “fichas biográficas de 56 escenógrafos, como el registro de 1000 obras de teatro. Además, incluye mapas urbanos de la Ciudad de México en secuencia cronológica, con ubicación de los teatros y 1700 imágenes de puestas en escena, bocetos de escenografía, vestuario y maquetas” (Recchia 1998), entre otros materiales. Es una obra monográfica sobre el quehacer escenográfico en la Ciudad de México durante el siglo xx, que aporta el “dato duro” sobre la producción de esta actividad, sin ahondar en la red de relaciones que establecieron los escenógrafos (y especialmente las mujeres) con directores, actores, promotores culturales, críticos teatrales, recintos, instituciones y sus propias aspiraciones para realizar su trabajo. Como se puede ver, este trabajo monumental generó un acervo considerable sobre el tema que se constituyó como Fondo Documental Escenografía Mexicana y que se encuentra organizando para su conservación, consulta y difusión.

⁶ La investigación ejecutada por mujeres comandadas por Giovanna Recchia, con entrevistas a una treintena de creadores, dio paso al estudio *9 escenógrafos mexicanos*, seleccionando solo a dos mujeres en dicho trabajo. En el caso de la investigación realizada por Joaquín Israel Franco, en *Reseña* se incluyen 12 críticos, de los cuales cuatro son mujeres. La *visibilidad* tanto de escenógrafas como críticas teatrales se da a partir de la segunda mitad del siglo xx.

El relato

Conseguir que, el día de hoy, algunas de las mujeres que se insertan en el terreno laboral teatral sean consideradas como escenógrafas –no solo vestuaristas, atrezzistas o iluminadoras– y lograr el reconocimiento de su labor artística, no ha sido sencillo. Se trata entonces de centrar el *re*-conocimiento y, además, que sean visibles para los otros. En entrevista con Pilar Galarza, Félida Medina mencionó que

el escenógrafo diseña su vestuario e ilumina. Lo que pasa es que por mucho tiempo yo no di el crédito de vestuario porque no quería que me encasillaran. Así, aunque hiciera escenografía, vestuario e iluminación yo pedía escenografía nada más. Porque ya había visto a otras compañeras que estudiaban en esta escuela o que venían de otros lugares como escenógrafas, como Lucille Donay. Ella venía de los talleres de París. ¿Qué sucedió con Lucille y con Graciela Castillo del Valle? A todas las encasillaron a dedicarse a vestuario. A mí me interesaba todo el concepto, porque soy escenógrafa (Medina, *El caso 3*).

Sin embargo, aquí también cabe la aclaración de que el quehacer escenográfico es, en sí mismo, poco visible para el campo teatral, al considerársele un trabajo menor y que su función en revestir a los actores, la dirección y el texto, por mencionarlo de una manera simple, dentro de la cadena de tareas para producir teatro. Veremos por qué.

A principios del siglo pasado, la figura del dramaturgo es desplazada por la del director que concibe ya la *mise en scène*. Surge, entonces, la mención del escenógrafo también como pintor o pintor-decorador como tal, a partir de varias innovaciones en el escenario, aparejadas con los descubrimientos tecnológicos en el mundo. El uso de la bombilla, la supresión de la concha del apuntador, la sustitución de la utilería por elementos *vivos*, la inclusión del ciclorama, que abonan para la especialización de los integrantes de la puesta en escena (directores, escenógrafos, actores, productores, etcétera).

Las innovaciones de Gordon Craig y Adolphe Appia son muy conocidas en los textos sobre la historia del teatro y sientan las bases para la evolución de la escenografía, al hacer a un lado lo bidimensional y pasar a la “escena en relieve” o tridimensional, gracias al uso de la bombilla, ya que con esta se permite de alguna forma empezar a experimentar de manera limitada con la teoría de la luz; a su vez, incorporando también otros elementos del montaje, como el vestuario y la teoría del color, creando atmósferas en el escenario, el atrezzo y el propio cuerpo del actor como figura central (Radrigán, “Cuerpo y voz” 96).

En aquel tiempo, los experimentos realizados por la estadounidense Loie Fuller, quien destaca como bailarina utilizando telas que flotaban con luces multicolores en

sus montajes, son valorados por los científicos franceses, por su teoría de la iluminación artística (Markessinis, *Historia de la danza* 137). En México, Roberto Galván experimenta elaborando decorados “indefinidos en tiempo y contenido”, y con ello evita que se realicen telones nuevos en cada estreno semanal (Dueñas, *Las divas* 54). Junto con Best Maugard, es contratado por Anna Pavlova para realizar la escenografía de la pieza *La siesta del fauno* (obra creada por Vaslav Nijinski en 1912) que la bailarina estrena en su gira por Nueva York. Galván realiza los decorados y Pavlova le paga dos mil pesos por ello, una pequeña fortuna para la época, y lo posiciona como uno de los mejores pintores-decoradores de México.⁷

Galván⁸ trabaja con los hermanos Tarazona, entre otras, en la obra *Alma nacional* (de Julio Corona) para la compañía teatral de María Conesa en el teatro Colón con lo que gana más prestigio. En 1921, con *Las musas del país*, experimenta el uso del vestuario como parte de la escenografía y, en 1923, comienza su labor independiente como pintor-escenógrafo trabajando en la compañía de Celia Montalván, en varios montajes como *Escuela de triples* (de Arturo Ávila “Gandolín”) en el teatro Lírico. Fue un escenógrafo que se relacionó no sólo con una, sino con muchas compañías del teatro de Revista.

Mención especial merece su trabajo en *Mexican ra-ta-plán*, en 1925, donde escenografía, vestuario y uso del proscenio son vistos como innovaciones claras para la transición entre lo que es un pintor escenógrafo a un escenógrafo como tal.⁹ Junto con su familia crea su propia forma de trabajo (algo habitual en el terreno teatral de aquella época) estableciendo los Talleres de Escenografía Galván (que se encuentran en los altos del teatro Fábregas), adquiriendo reputación como creador de paisajes de fondo.¹⁰

Otro pintor destacado en esta primera mitad del siglo xx es Carlos González, quien trabaja con los renovadores del teatro mexicano; en especial, con Celestino Gorostiza y Luis Quin-

⁷ El término *escenógrafo* se publica en 1921 cuando el periodista Rufo entrevista a Roberto Galván en su taller, mientras elabora una escenografía. Esta mención como tal tiene una singular relevancia, pues en esa época se les denominaba pintores-decoradores a los escenógrafos, pero también a los teloneros (Galván era considerado así con los tres apelativos en aquel momento) que trabajaba específicamente en el teatro de *Revista* en la ciudad capital (Rufo, “Nuestros escenógrafos” 12).

⁸ Se indica que Galván reconoce la influencia que ejercieron sobre su forma de trabajo los pintores Adolfo Best Maugard, Roberto Montenegro y Carlos González (Rigel, “La escenografía” 24).

⁹ Por ejemplo, para dicho cierre del espectáculo, con el “Desfile de modelos” se suprime el espacio de la concha del apuntador y se usa el proscenio para la representación, cuestión que hasta el momento es impensable en el teatro comercial.

¹⁰ En 1933 se dio a conocer la noticia de que fue internado en el nosocomio *La Castañeda*, institución sanitaria que se encargaba de atender a enfermos mentales; falleció dos años más tarde.

tanilla para Teatro Sintético (1922) y Mexicano del Murciélagos (1924), teniendo un sueldo en la nómina el Departamento de Teatro de la Secretaría de Instrucción Pública, ya con el puesto de escenógrafo –sin el apelativo de pintor– de dichos grupos (Magaña, *Medio siglo* 79). Para la siguiente década, en un intento por academizar el saber escenográfico, González, junto con Gabriel Fernández Ledesma, elabora un programa de estudios de dos años de escenografía en la Escuela Nocturna para Trabajadores, propiciando, así, lo que posteriormente sería la profesionalización del arte escenográfico mexicano¹¹ (Ruíz Rivera, “Los primeros” 14).

La sección de Teatro del Consejo de Bellas Artes (creado por decreto en 1932) impulsa la fundación de “una escuela que prepare actores, escenógrafos, técnicos, electricistas, etcétera, a fin de renovar el teatro mexicano” (Magaña 63), que es constituida el 15 de julio de 1946, bajo el nombre de Escuela de Arte Teatral.

Xavier Villaurrutia, Clementina Otero y Rodolfo Usigli –que han sido enviados a la Universidad de Yale para que preparen un esquema de creación de una escuela de arte dramático–, junto con Salvador Novo, Concepción Sada y Fernando Torre Lapham, entre otros, participan activamente en la elaboración del proyecto educativo que consolida la creación de la Escuela de Arte hasta 1946 (“Los primeros” 17).

En el entramado del campo teatral existen tres factores a considerar para la profesionalización del escenógrafo: el primero se da a principios del siglo xx con la conformación de la Federación Teatral que aglutina a los Tramoyistas, Escenógrafos, Electricistas, Utileros y Similares (TEEUS), misma que les confiere, a nivel técnico, un estatus como especialistas y el reconocimiento laboral dentro de la producción teatral; evita el cierre de fuentes de trabajo, aunque también impide que puedan escoger libremente dónde laborar, como por ejemplo, en el teatro experimental. El segundo factor es el impulso que, a partir de la década de 1950, el Estado benefactor da al quehacer escénico al construir teatros subvencionados por instituciones como el IMSS y el INBA, a lo largo y ancho de la República mexicana, con innovaciones en la mecánica teatral muy convenientes para la experimentación y consolidación del arte escenográfico; el tercero es la creación de la carrera de Escenografía en 1949,¹² lo que permite la academización del saber desde una especialización concreta y no a través de otros estudios, como la arquitectura y la pintu-

¹¹ Es el quinto objetivo presentado por Rodolfo Usigli, como director de la mencionada Dirección de Teatro, en 1939; posteriormente, funda la cátedra de Técnica Teatral en la Facultad de Filosofía de la UNAM (“Los primeros” 16).

¹² A través de la Escuela Nacional de Arte Teatral, fundada en 1946, con la carrera de Actuación, y para 1949, como ya se refiere, con la carrera de Escenografía (la primera en América Latina) que hasta la fecha es la única escuela federal que tiene estudios reconocidos ante la SEP como licenciatura desde 1979 (Merlín, *60 años* 145).

ra, únicamente, como había estado ocurriendo. Por tanto, la escenografía se convierte, entonces, en una profesión con fundamentos teóricos transmitidos en el aula y no de manera empírica en los talleres artesanales.

La década de 1950 es propicia para que confluyan nuevas propuestas e inventos y su implementación económica en el ámbito teatral por medio de la escenografía, motivando el cambio en los modos de producir el teatro, como es la renovación para la escena mexicana por medio de la inclusión del mecanismo de escenario giratorio que tenían los teatros del IMSS construidos bajo los planos del arquitecto Alejandro Prieto¹³ y que, además, mejoran la isóptica y acústica de los recintos.

A la par destacan algunos escenógrafos, ya como tales, que han cursado la carrera de escenografía, como es el caso de Antonio López Mancera y Graciela Castillo del Valle, alumnos del maestro Julio Prieto, quienes se integrarían como profesores de la escuela y también en el Departamento de Producción Teatral del INBA. Provenientes de otras disciplinas, como la pintura, están David Antón, Juan Soriano, Arnold Belkin, Rufino Tamayo, Manuel Meza y Vicente Rojo; de la arquitectura, Juan José Gurrola, Alejandro Luna, Benjamín Villanueva o, inclusive, del derecho y filosofía, como en el caso de Guillermo Barclay.

En los años posteriores, se logra el trabajo conjunto entre el director y el escenógrafo, como es el caso de Margules/Luna, Gurrola/Luna, Retes/Medina y Montoro/Barclay. Y estos mismos maestros (Alejandro Luna, Juan José Gurrola, Félida Medina, Arturo Nava, Carlos Trejo, José de Santiago, Gabriel Pascal, David Antón, etcétera) son los formadores de los nuevos escenógrafos de finales del siglo xx y de la paulatina inserción, en el medio teatral, de mujeres dedicadas a la escenografía: Mónica Raya, Mónica Kubli, Xóchitl González, Laura Rode, entre otras. Como se lee líneas arriba, al revisar la historia institucionalizada se puede verificar que se han dejado de largo muchos nombres, no sólo de mujeres, sino también de hombres.¹⁴ En el caso de las mujeres, sólo algunas han destacado, ya sea por méritos propios o por pertenecer a los grupos que encabezan la producción teatral en México.

¹³ Hermano del grabador y escenógrafo Julio Prieto, quien fuera el primer director de la carrera de Escenografía en la ENAT y jefe de producción del Departamento de Teatro de Bellas Artes.

¹⁴ Un contemporáneo de los hermanos Tarazona y olvidado en las historias del teatro mexicano es el escenógrafo Luis Moya, creativo que la mayor parte de su trayectoria y su consolidación se da en el medio cinematográfico. “Por las mismas fechas Luis Moya Sarmiento debutó en el Teatro Principal con la obra *La canción del olvido*, montada por la Compañía Fernando Soler. Los decorados del novel escenógrafo no convencían al actor, pero gustaron tanto al público que de inmediato lo contrató, convirtiéndose ‘en el escenógrafo más joven del mundo’, como se le anunciaba’ (Lozano, “Hacia la recuperación” 86).

El campo teatral

Para poder establecer delimitaciones temporales, espaciales y conceptuales en el planteamiento de este artículo, se hace necesaria una revisión del *campo teatral*¹⁵ para documentar la actuación colectiva de agentes (ENAT, INBA, UNAM, IMSS, entre otros) y elementos que validan (educación, críticos teatrales, público) y generan (productores independientes, comerciales e institucionales) dicho campo, con su respectivo capital simbólico y que permita el relato en la historia del teatro mexicano de estas mujeres.

La carrera de escenografía como tal constituye discursos y rige prácticas, construyendo imaginarios, representaciones y redes de significación de los ocupantes del campo, que en este caso son las instituciones (ENAT/INBA), los productores (capital económico) y los críticos teatrales (la validación de la labor), entre otros. Para Bourdieu, la producción de conocimientos genera también el espacio social y el capital simbólico. Tanto la teoría como la práctica del quehacer escenográfico constituyen, en sí, un choque de saberes que conviven y conllevan a la constitución del campo a estudiar y si a ello le sumamos la continua generación de alianzas y complicaciones entre los actores que juegan en dicho campo se establece la hegemonía del mismo, legitimando dichas prácticas.

Para Bourdieu, los campos son construcciones sociales y culturales; un campo puede reestructurarse, limitarse, modificarse perpetuarse por los individuos que lo integran y tiene, a su vez, la posibilidad de ser influido por el individuo, porque lo condiciona. El sistema de posiciones de poder puede retener o expulsar a quienes no asumen sus códigos (lenguaje codificado que confiere poder dentro del campo a quienes se apropien de él y lo manejen), o las reglas de funcionamiento. Un agente se hace fuerte (dominante) dentro del campo cuando logra hacerse del lenguaje codificado, que es un capital en sí para ejercerlo frente a los dominados. Quien tiene poder recurre a ciertos mecanismos para que se quede estático; por eso, todos los campos promueven unas reglas que deben observarse en la escala local tanto como en la global (Bourdieu en Chihu Amparán, “La teoría” 184-189).

Así, la ENAT provee la educación escenográfica necesaria para formar nuevos profesionales y esto permite una adhesión como participante del campo mismo que está legitimando. El nuevo integrante del campo juega o no, entra o permanece estático, asume el código establecido, movilizándolo entonces al propio campo de nueva cuenta. En cuanto al *habitus*, se trata de que los agentes sociales aprehendan y reproduzcan toda una serie de reglas y normas para el juego de lo social; entonces, desde edad temprana van a introducir ciertas normas y elementos que se dan por naturales en esas prácticas de la sociedad, como

¹⁵ Para Pierre Bourdieu, un campo es un sistema de posiciones sociales que se definen unas en relación con otras (Chihu Amparán, “La teoría” 188).

es el caso de las mujeres y el lugar que ocupan en la casa, escuela y ámbitos económico y social. Para Martha Lamas, por ejemplo, la “simbolización cultural de la diferencia anatómica toma forma en un conjunto de prácticas, ideas, discursos y representaciones sociales que influyen y condicionan la conducta objetiva y subjetiva de las personas en función de su sexo” (“El género es cultura” 1).

Al generarse luchas de poder, reglas establecidas, posiciones y roles dentro del espacio social, que en este caso es el ámbito escenográfico en el periodo que va de 1950 a 1990, es indispensable elaborar un método siguiendo la teoría de los campos de Bourdieu e introducir también los estudios de género para comprender la relación dialéctica establecida entre los hombres y mujeres que juegan las contradicciones y alianzas en el campo.

Para que funcione un campo es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, que esté dotada de los *habitus* que implican el conocimiento de las leyes inmanentes al juego (Bourdieu, *Sociología* 108).

Es importante señalar que el capital cultural se adquiere con el proceso de socialización que cada individuo y lo que se juega es la posesión de un reconocimiento colectivo y de lo hecho en el campo por los agentes que se encuentran en el mismo. Por ende, el capital cultural, social y económico que tengan acumulado dichos agentes los hará más fuertes y con mayor capacidad para imponer las reglas de juego y le dará las mejores posiciones en el sistema. Para ello, requieren de la legitimación.¹⁶ En el caso del teatro, ya se mencionó, la crítica teatral es la que indica qué es digno de verse y qué no, quién gana los premios y quién no; establece las reglas que circulan dentro del campo, las distribuye y las ancla, porque posee y tiene la capacidad para controlar el capital simbólico, ya que cuenta con el reconocimiento requerido y otorgado por el crítico.

La plantilla de profesores para la carrera de Escenografía en la EAT, en su mayoría varones, formaron a los nuevos escenógrafos y definieron la forma de enseñar. Los fundadores, Julio Prieto, Julio Castellanos, Leoncio Nápoles y Carlos Marichal impartían clases como Concepto del espacio teatral, Elementos del escenario, Historia del traje, Construcción y

¹⁶ Bourdieu indica que “La autonomía que hace posible la instauración de las relaciones simbólicas, a la vez sistemáticas y necesarias, es relativa: las relaciones de sentido establecidas dentro del restringido margen de variación que dejan las condiciones de existencia no hacen más que expresar, infiriéndoles una transformación sistemática, las relaciones de fuerza: habría que establecer pues cómo la estructura de las relaciones económicas puede, al determinar las condiciones y las posiciones sociales de los sujetos sociales, determinar la estructura de relaciones simbólicas que se organizan según una lógica irreductible a la de las relaciones económicas” (Bourdieu, “Condición de clase y posición de clase”).

trucos escénicos, entre otras. También se enseñaba Diseño de vestuario y Maquillaje, que lo impartían mujeres, quizá en el entendido de que estos saberes les eran más familiares: Angelina Garibay y Graciela Castillo del Valle.

Con el reconocimiento por parte de la SEP como licenciaturas en 1976 las carreras de actuación, escenografía y dirección, la EAT incorpora a mujeres entre sus profesores, como Félida Medina, Yarmila Dostalova, Angelina Garibay y Lucille Dejardin Dupuis. Sin embargo, el saber sigue siendo masculino: José Martínez Cuervo, Leoncio Nápoles Alvarado, Máximo Tizoc, Henry Hagan, Óscar René Hinojosa y Juan Jiménez Izquierdo, además de Julio Prieto y Antonio López Mancera, por supuesto (Beristáin, *Vida académica* 49-91).

En cuanto a las plantas técnicas de los teatros, en el caso de los dos subvencionados para la ENAT, el Orientación y la Sala Xavier Villaurrutia, estaban conformadas exclusivamente por hombres. Los tramoyistas, iluminadores y atrezzistas, sonidistas fueron varones. La relación con las mujeres que se dedicaban a la escenografía era difícil y cuestionable a todas luces, como lo indica Félida Medina:

Ha sido bastante difícil. Compañeras como Graciela Castillo y Lucile Donnay fueron marginadas a dedicarse únicamente a hacer vestuario porque ese era el concepto de lo único que las mujeres debían hacer, eso es a lo que tenían que dedicarse. A mí me tocó imponer el trabajo de las escenógrafas, demostrar que siendo joven y siendo mujer podía hacer las cosas. Fue difícil convencer, hacer el doble esfuerzo de hacer y convencer, demostrar que no tenía miedo a tomar un martillo y un clavo y un serrate cuando los técnicos me decían que no se podía; eso lo había aprendido en la escuela y en cada teatro que me paraba era demostrar mi capacidad, ante la reticencia de los mismos escenógrafos en su actitud de machos. Yo demostré que podía meterme a las cabinas de los iluminadores, operar los equipos y durante mucho tiempo no exigía se me diera el crédito de vestuario, pues no quería que se me encasillara. La escenografía era mi lucha (Espinosa, "Félida Medina" 23).

Finalmente, como se puede demostrar a través del relato, la historia de las mujeres escenógrafas está completamente invisibilizada a propósito de buscar información con las fuentes existentes; sin embargo, hay vestigios, asomos y señales de su labor en –como se alude al inicio de este trabajo– entrevistas, archivos, repositorios, que requieren de otra lectura muy distinta a la que se da desde la legitimación de la historia, es decir, desde la política de la memoria y el olvido, preexistentes en el campo de estudio, al ser ocupado principalmente por el género masculino. En múltiples ocasiones, la historia de las mujeres ha sido escrita por los varones, ya que se encontraba fuera del ámbito público y se les confinaba a un rol privado que afianzaba a la familia y el poder patriarcal (Perrot 27).

La (in)visibilidad

Para construir una versión contrahegemónica de la historia de las mujeres en el campo de la escenografía en México son primordiales las fuentes y documentos, ya que “un mismo lugar, objeto o símbolo puede ser cambiado de contexto de enunciación y así re-significado en un acto que tiene el efecto potencial de transformar versiones del pasado” (Piper-Shafir, *Psicología social* 26).

Aparentemente, parecieran estar de moda los estudios sobre mujeres para su reivindicación; sin embargo, la necesidad de ser vistas, escuchadas y tomadas en cuenta viene de mucho tiempo atrás. En 1973, Michelle Perrot se cuestiona la falta de historia sobre las mujeres, pues esta se centraba sólo en la reproducción y los lazos familiares. “Intercambio de bienes, intercambio de mujeres”. Documentarlas y reivindicarles se volvió un asunto colectivo en universidades de París, Estados Unidos, Gran Bretaña, Países Bajos, Alemania, Italia, España y Portugal, entre otras. En pocas palabras: fue, es, un movimiento mundial que hoy está particularmente vivo en Quebec, América Latina (sobre todo en Brasil), India, Japón. El desarrollo de la historia de las mujeres acompaña en sordina el “movimiento” de las mujeres hacia su emancipación y su liberación (*Mi historia* 16).

La historia es lo que pasa, la sucesión de los acontecimientos, de los cambios, de las revoluciones, de las evoluciones, de las acumulaciones que tejen el devenir de las sociedades. Pero también es el relato que se hace de ellos. La invisibilidad es propiciada por el “orden natural de las cosas”; a las mujeres se les “ve poco” y, por ende, se les reconoce poco: al considerarse que deben estar confinadas en los trabajos familiares del hogar. La verbosidad del discurso sobre las mujeres contrasta con la ausencia de información precisa o detallada. En cuanto a las imágenes, estas son producidas por los hombres. Ellas son imaginadas, representadas, más que descritas o narradas. He allí una segunda razón para el silencio y la oscuridad: la asimetría sexual de las fuentes; variable, por otra parte, y desigual, según las épocas y sobre la cual deberemos volver. El silencio más profundo es el del relato hegemónico.

Conclusiones

Para escribir la historia hacen falta fuentes, documentos, huellas. Son varios los archivos históricos que deben ser revisados; entre ellos, los que pertenecen a la Escuela Nacional de Arte Teatral: archivo escolar, administrativo, histórico, puestas en escena, etcétera. Es propicio revisar también las críticas y reseñas teatrales, así como los archivos generados por instituciones como el CITRU y la UNAM, para entrecruzar datos y poder escribir el



Cristina del Castillo y Blanca Guerra en *Las relaciones peligrosas*. Vestuario Graciela Castillo del Valle, Premio a Mejor vestuario, s.f. INBAL/CITRU/Colección Graciela Castillo del Valle.

entramado de dicha historia. Asimismo, se deben encontrar documentos como maquetas, bocetos, libretos, etcétera, en archivos particulares resguardados por familiares.

La sección Escenógrafos del Fondo Escenografía Mexicana (FEM) cuenta con 173 entradas que muestran la siguiente información: 38 entradas corresponden a otro periodo de estudio, 101 a hombres y 34 mujeres. Otro cruce de información se hace con *Reseña histórica del teatro en México*, la cual permite complementar la investigación con lo que se ponía en juego para entrar o no a ese círculo selecto que es el teatro y su representación.

Se consultó el Archivo Histórico de la ENAT; se descubrió que no hay datos fiables para asegurar cuántas mujeres en total se inscribieron a la carrera de Escenografía desde 1949 hasta 1990,¹⁷ pero se encontraron algunos nombres, como ya se mencionó líneas arriba. Ellas, Celia Guerrero y Graciela Castillo del Valle (pintoras), inscritas en la primera generación de la carrera de Escenografía en 1949. Con respecto a Celia Guerrero, se tiene mención –en la base de datos del FEM– que ese mismo año trabaja como escenógrafa en la obra *Suite Scarlatti*, pero el rastro se pierde, ya que en *Reseña histórica del teatro en México* no fue consignado su trabajo por alguno de los críticos que conforman dicho sistema de información teatral.

El caso de Graciela Castillo del Valle es distinto, pues se convierte en discípula de Julio Prieto y Antonio López Mancera, laborando tanto en el Departamento de Producción del INBA y como jefa de vestuario en la Compañía Nacional de Teatro, entre otras activida-

¹⁷ El archivo histórico no se ha conservado como tal, puesto que el traslado de la ENAT al Cenart en 1994 obligó a las autoridades de aquel entonces a depositarlo en una de las bodegas del sótano, con las condiciones inadecuadas para preservarlo y conservarlo. En 2002 dicho sótano se inundó y parte del archivo se perdió.

des. Dentro del ámbito escenográfico se localizan algunos trabajos desde 1950, cuando colabora con su maestro Julio Prieto en *Mis queridos hijos*, montaje dirigido por André Moreau en la Sala Guimerá. Al año siguiente, realiza la escenografía de *El insurgente*, bajo la dirección de Víctor Maya, en el Teatro del Sindicato Mexicano de Electricistas. Se sucederán otros trabajos: *Escuela de cocotes* (1958), *El Cardenal* (1960), Teatro Arlequín.

En 1960, Mara Reyes, crítica de teatro, escribe el siguiente párrafo para el montaje *Departamento de soltero* en el Teatro Milán:

Graciela Castillo del Valle es una escenógrafa que tiende al naturalismo, podría decirse que es más bien una decoradora de interiores. En esta ocasión, aunque resultó algo desequilibrada la escenografía, pues todo el foco de acción estuvo forzado hacia un solo lado del escenario, la combinación de colores, el mobiliario y la terraza eran de buen gusto (Franco, *Reseña*).

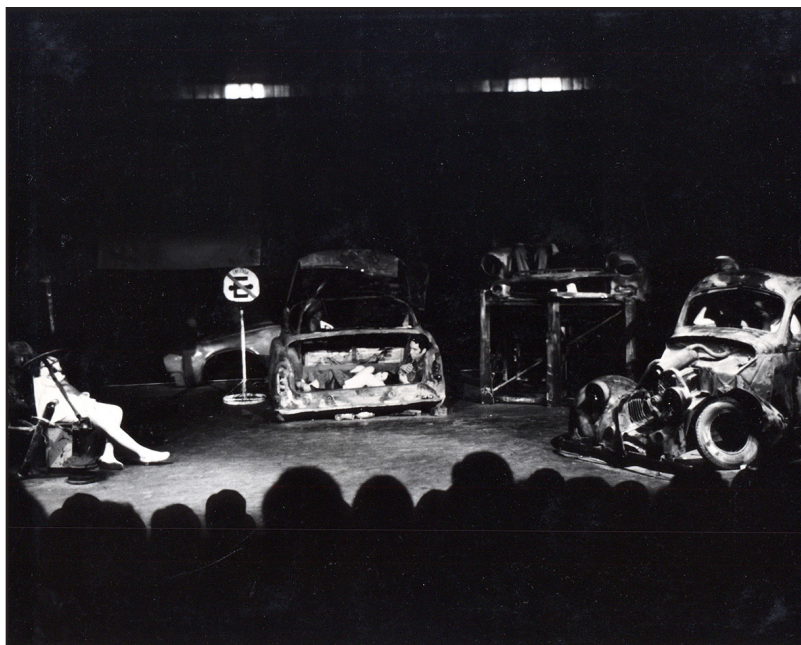
Sin embargo, sobre ese mismo trabajo, el crítico Armando de Maria y Campos indicó:

La escenografía o más bien dicho la presentación escénica, del mejor gusto. Siento no tener a mano el dato correspondiente para mencionar con toda justicia el nombre de quién resolvió el escenario del *Departamento de soltero*, que Marissa Garrido renta al público que quiera divertirse en la esquina de Milán y Lucerna, por más señas, teatro Milán (*Ibidem*).

Otro nombre conocido es el de Marcela Zorrilla, quien estudió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (UNAM) (1946–1951) y en la EAT (1959-1960), además de otros muchos estudios de especialización. Con más de 60 participaciones con diseños de iluminación, vestuario y escenografía, Zorrilla combinó su tiempo entre los pasos de gato de los teatros y las aulas, ya que fue docente, tanto en la ENAT y en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.¹⁸

Comienza su labor en el terreno escenográfico en 1961, con Héctor Azar, en el Teatro de Coapa, aunque se especializa en vestuario y gana su primer premio por este rubro con el montaje *Divinas palabras*, en 1964, en el Festival Internacional de Nancy, Francia. Se suceden otros tres reconocimientos en el Chamizal (1983, 1984 y 1989), en el Festival del Siglo de Oro en esa localidad. También colabora como asistente de dirección y producción con

¹⁸ Materias de Escenografía y Vestuario en la carrera de Escenografía (ENAT) y materia de Producción Teatral de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro (F.F. y L. /UNAM) (véase FEM, Entrada Marcela Zorrilla). Marcela Zorrilla falleció el 19 de octubre de 2020.



Escenografía para la obra
Cementerio de automóviles.
Dirección de Julio Castillo,
escenografía de Félida Medina,
1968. INBA/CITRU/Archivo
Julio Castillo.

distintos directores, además de Héctor Azar. Con Juan Ibáñez trabaja en la emblemática *Olimpica* en 1967 y, con Ignacio Sotelo, en varios montajes, como *Un hogar como cualquier otro* (1980), *Amor es más laberinto* (1983) y *El vergonzoso en palacio* (1984).

Si se quiere analizar el trabajo escenográfico *a posteriori*, la labor investigativa se complica, pues en muchas ocasiones no se cuenta con un registro gráfico, maquetas o bocetos; o bien, la crítica teatral en general es parca para relatar lo visto en el escenario e incluir alguna mención. Si acaso le dedica un párrafo, lo cual ya es mucho, como se ha transcrito líneas arriba, y que puede establecer el criterio en el que se maneja el crítico de teatro, que es quien puede validar o no un trabajo, a menos que se le dedique una o varias columnas enteras al escenógrafo o escenógrafa.

Una mujer que se re-significa como escenógrafa es Félida Medina. Comienza a laborar a la par de estar estudiando la carrera de Escenografía en la EAT de 1963 a 1965. Además se vuelve docente en la misma institución (1970 a la fecha) y es formadora de generaciones en el campo escenográfico. Forma parte de la fundación de varios espacios colaborativos como el Centro de Experimentación Teatral (CET) y la Sociedad Mexicana de Escenógrafos, donde asume el cargo de presidenta. Le otorgan varios premios por parte de distintas agrupaciones teatrales por su labor escénica. Participa en dos ocasiones en la Cuadrienal de Praga, en 1975 (PQ 75) y 1995, representando a México como expositora y presidenta de la Sociedad Mexicana de Escenógrafos (Maceda, "Volvemos a Praga" 1-4).

Debuta profesionalmente como escenógrafa en 1963 en la Temporada de Teatro Popular al Aire Libre del Instituto Nacional de Bellas Artes, colaborando con los directores Iván García, Clementina Otero, Jorge Godoy, Dagoberto Guillaumin, Miguel Sabido, Willebaldo López, Julio Castillo, Ignacio Retes, Xavier Rojas, Marco Antonio Montero, Dimitrios Sarrás, Nancy Cárdenas, Alejandro Bichir, Blas Braidot, Felipe Santander, entre muchos otros.

Félida Medina labora en más de 120 puestas en escena y, sobre su trabajo, la crítica de teatro Olga Harmony menciona que:

la escenógrafa que alcanzara justo reconocimiento en 1968 con su *Cementerio de automóviles*, es la misma que no desdeña participar en obras muy menores, no sólo ávida de probar siempre nuevos géneros, sino inquieta por comunicar algo a nuevos públicos. Sabía como pocos, Félida Medina es capaz de diseñar el más sugerente interior realista; pero en donde despliega su talento a toda capacidad es en las escenificaciones que le permiten jugar libremente con las estructuras o los materiales; quizá el caso más notable sea el de *Los albañiles*, en el que logró la exacta atmósfera que requiere la obra de Leñero, al mismo tiempo que sirvió los niveles deseados por el director y creó, con ello, una escenografía impactante. En este mismo sentido podemos recordar *Flores de papel*, o *Camino al concierto*, en estos casos con muchas restricciones por el diseño de los ámbitos escénicos: Félida Medina juega con los materiales, subraya –como sería el caso de los carros de *El extensionista*– algún elemento satírico (Harmony, “Félida Medina” s.p.).

Es difícil lograr el *re*-conocimiento como un profesional dedicado a la labor como escenógrafo, por las capacidades del individuo, en este caso las mujeres que acá se mencionan, y que tiene que ver, como ya se ha señalado, tanto con la red de relaciones establecidas y jugadas en el campo teatral, así como las capacidades creativas. El 24 de marzo de 2020 fallece Félida Medina. Contaba con más de 40 años de trayectoria y desafortunadamente, para poder lograr el reconocimiento aún se le tenía que comparar con un hombre para demostrar su valía:

La obra de la escenógrafa, cuya trayectoria incluye diversas puestas cumbre del teatro nacional como “Cementerio de automóviles” de Julio Castillo y “Los albañiles” de Vicente Leñero, solo se compara a la labor teatral de Alejandro Luna, otro ícono de la escenografía nacional (Rivera s.p.).

El presente artículo, como se ha indicado, es apenas un apunte, pues falta mucho por descubrir, describir y poner en blanco y negro en torno a un arte, como es el escenográfico, subsumido en todo lo que representa en su conjunto el arte teatral o las artes escénicas.

Fuentes consultadas

- Beristáin Márquez, Evelia. *Vida académica de la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA*. México: INBA, 2014.
- Bourdieu, Pierre. "Condición de clase y posición de clase." *Revista Colombiana de Sociología*, vol.7, núm. 8, 2020, pp. 119-141, revistas.unal.edu.co/index.php/recs/article/view/11153/11819, consultado el 1 de octubre de 2020.
- Bourdieu, Pierre. *Sociología y cultura*. México: Grijalbo, 1990.
- Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli. "Fondo Escenografía Mexicana". Sección Escenógrafos. 2012-2018.
- Chihu Amparán, Aquiles. "La teoría de los campos en Pierre Bourdieu." *Polis México*, vol. 98, 1998, pp. 179-200, polismexico.izt.uam.mx/index.php/rp/article/view/345, consultado el 1 de octubre de 2020.
- Dueñas, Pablo. *Las divas en el teatro de revista mexicano*. México: Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, A.C. , 1994.
- Espinosa, Pablo. "Félica Medina: 25 años de labor creativa". *La Jornada*, 23 de abril de 1988, p. 23.
- Franco, Jaquín Israel. Reseña histórica del teatro en México 2.0-2.1. *CITRU / INBAL*, critica-teatral2021.org/html/2rep.php, consultado el 1 de octubre de 2020.
- Grosso, Bruno. "Las políticas de la memoria". *Memoria Académica*, núm. 11-12, 2002, pp. 187-198, www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3067/pr.3067.pdf, consultado el 1 de octubre de 2020.
- Harmony, Olga. "Félica Medina." *La Jornada*, 16 de mayo de 1987, s.p.
- Lamas, Martha. "El género es cultura". *Carta Cultural Iberoamericana*. Organización de Estados Americanos, www.oei.es/euroamericano/ponencias_derechos_genero.php, consultado el 1 de octubre de 2020.
- Lozano, Elisa. "Hacia la recuperación de una plástica perdida. Luis Moya Sarmiento, escenógrafo." *Cuicuilco*, vol. 14, núm. 41, 2007. pp. 79-112, www.redalyc.org/pdf/351/35112370004.pdf, consultado el 1 de octubre de 2020.
- Maceda, Elda. "Volvemos a Praga. Nuestro teatro acude al Festival después de 20 años, con nueve escenografías." *El Universal*, 20 de junio de 1995, pp. 1-4.
- Magaña, Antonio. *Medio siglo de teatro mexicano 1900-1961*. México: INBA, 1964.
- Markessinis, Artemis. *Historia de la danza desde sus orígenes*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz Martier, S.L., 1995.
- Medina, Félica. *El caso de una vocación satisfecha: o teatro o nada*. 1994, Fondo Escenografía Mexicana, sección Escenógrafos, expediente Félica Medina (383FEM102028019).
- Merlín, Socorro. *60 años de la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA*. México: INBA, 2008.

- Nash, Mary. *Mujeres en el mundo. Historia, retos y movimientos*. Barcelona: Alianza Editorial, 2004.
- Perrot, Michelle. *Mi historia de las mujeres*. Traducido por Mariana Saúl. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Piper-Shafir, Isabel, Roberto Fernández-Doguett y Lujpicini Íñiguez-Rueda. "Psicología social de la memoria: espacios y políticas del recuerdo". *Psykhe*, vol. 22, núm. 2, 2013, www.psykhe.cl/index.php/psykhe/article/view/574, consultado el 1 de octubre de 2020.
- Radrigán, Valeria. "Cuerpo y voz: unión y separación en la historia del teatro y la danza." *Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 2012, núm. 15, www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero15/articulo/393/cuerpo-y-voz-union-y-separacion-en-la-historia-del-teatro-y-la-danza.html, consultado el 1 de octubre de 2020.
- Raya, Mónica. "Escenografía: Arte y oficio". Ciclo de Mesas Redondas "El Teatro de México hacia el siglo XXI". Colegio de Literatura Dramática y Teatro. Mayo de 1998, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Ponencia.
- Recchia, Giovanna. *Escenografía mexicana del siglo XX*. México, 1998. CD-Rom.
- Recchia, Giovanna e Hilda Saray. *9 Escenógrafos mexicanos*. México, 1999. CD-Rom.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Argentina, 2004.
- Ricoeur, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Arrecife Producciones, 1992.
- Rigel, Arturo. "La escenografía en los teatros nacionales." *Revista de Revistas*, 1926, Fondo Escenografía Mexicana, sección Escenógrafos, expediente Roberto Galván (383FEM059001005).
- Rivera, Niza. "Falleció la escenógrafa Félida Medina". *Proceso*, 8 de septiembre de 2020, www.proceso.com.mx/623324/fallecio-la-escenografa-felida-medina, consultado el 1 de octubre de 2020.
- Rufo. "Cuestiones de teatro. Nuestros escenógrafos". *El Universal Ilustrado*, núm. 205, 7 de abril de 1921, pp. 12-13.