

Escenógrafas en la escena teatral mexicana en el siglo xx: apuntes y trayectorias

Lucía Mondragón Vincent - Maestría en Artes Escénicas, Facultad de Teatro, Universidad Veracruzana.
correo: luciadrragon@gmail.com

resumen: Las artes escénicas a lo largo y ancho del territorio mexicano tienen una deuda con el registro y memoria del trabajo escenográfico desde el siglo XX, salvo destacados trabajos como las investigaciones de Giovanna Recchia. En México, existen múltiples retos para la investigación en escenografía, comenzando por la centralización del conocimiento y actividad teatral, así como, la escasa documentación que se produce y se conserva al respecto y el papel marginal que ocupa el trabajo escenográfico frente a otros elementos de la puesta en escena. Con la presente ponencia se pretende exponer los avances de la tesis de maestría en Artes Escénicas dedicada a la participación femenina en el diseño escenográfico en México, la cual busca dar continuidad al artículo "La (in)visibilidad de las escenógrafas mexicanas (1950-1990)" de Patricia Ruiz Rivera, pues que, si bien el papel de las mujeres en la actividad teatral ha sido relevante, no por ello se ha reconocido ni desarrollado en condiciones de equidad.

palabras clave: Escenografía, perspectiva de género, escenógrafas mexicanas, invisibilidad femenina, feminismo.

abstract: The performing arts throughout the Mexican territory have a debt when it comes to recording and preserving the history of scenographic work and the stage design since the 20th century, with a few remarkable instances, such as the insightful research conducted by Giovanna Recchia. In Mexico, there are multiple challenges for stage design research, starting with the centralization of knowledge and theatrical activity in Mexico City, as well as the limited documentation preserved and the marginal role that scenographic work occupies compared to other parts of stage production. This presentation aims to showcase the progress of a master's thesis in Performing Arts dedicated to the participation of women in stage design in Mexico. It seeks to build upon Patricia Ruiz Rivera's article *The (In)visibility of Mexican Women Stage Designers (1950-1990)* and aims to address the fact that, despite the significant role of women in theatrical activity, it has not been recognized or developed under equitable conditions.

keywords: Stage design, gender perspective, mexican women stage designers, women's invisibility, feminism.

La presente ponencia se presentó en el II Congreso Internacional de Escenografía el día viernes 11 de noviembre 2022 en la mesa: *Perspectivas teóricas e históricas de la escenografía, el diseño escénico y la dirección de arte*.

En la historia siempre han existido y existirán omisiones, los relatos oficiales se escriben desde un centro y la periferia permanece marginada. Existen territorios, sectores y grupos ignorados desde las instancias de poder y las posiciones de privilegio. Tengamos presente que la Historia de la humanidad ha sido escrita por el circuito privilegiado de las sociedades occidentales: varones, blancos de clase alta; mismos que pasaron por alto las experiencias y huellas de más de la mitad de la población. En el caso de las mujeres y las disidencias de género, muchas de sus historias han sido escritas desde una visión masculina. Las artes no han sido la excepción.

Esta asimetría en razón de género es histórica y permea en todos los aspectos de la vida humana: en la esfera pública y la esfera privada, en el ámbito educativo, profesional, laboral; en nuestra forma de accionar, de pensar, de hablar y dar sentido al mundo; en nuestra manera de relacionarnos afectivamente con otras personas e incluso impacta la relación que tenemos con nuestra propia experiencia, comenzando por el cuerpo.

En el caso de las mujeres, si bien su papel en la actividad teatral ha sido relevante desde hace siglos, no por ello se ha reconocido ni desarrollado en condiciones de equidad. Las artes escénicas no están exentas de las prácticas patriarcales y están marcadas por narrativas que siguen afirmando que cierto tipo de tareas son primordialmente “masculinas”. Aunque las mujeres se han desempeñado con mayor facilidad como actrices, vestuaristas, maquillistas, les ha sido más difícil colocarse en puestos de mayor responsabilidad, crédito y poder.

Las investigaciones en artes escénicas muestran rezago respecto a los estudios en artes visuales con perspectiva de género y/o crítica feminista. La semilla academicista y

occidental de las cuestiones de género en el arte se atribuye a la historiadora Linda Nochlin, quien, en 1971, a la pregunta *¿por qué no han existido grandes artistas mujeres?* se respondió: “no han existido grandes artistas mujeres porque las mujeres son incapaces de llegar a la grandeza” (Cordero y Sáenz, 2001, p. 18).

¿Qué quiso decir con eso? ¿A qué se refiere con *incapacidad*? ¿Cuál es la naturaleza de esa grandeza? Pues bien, el argumento clave en el ensayo de Nochlin es el reconocimiento de que el orden patriarcal no solo afecta a mujeres ni recae únicamente en lo individual, sino que expuso que la desigualdad se origina y perpetúa desde las instituciones del arte y en la misma educación; no se trata de un problema individual ni de mérito ni talento, sino de una red social y política que beneficia a los hombres:

¿Por qué luchan los feministas? Si es un hecho que, en las artes, las mujeres han logrado el mismo nivel que los hombres, entonces el *statu quo* está bien como está. Pero en realidad, como todos sabemos, el estado de cosas, presente y pasado, en las artes y en cientos de otros campos, es ridículo, opresivo y desalentador para todos, incluyendo a mujeres, a los que no tuvieron la buena fortuna de haber nacido blancos, de preferencia en la clase media y, sobre todo, varones. La falta no está [...] en nuestros ciclos menstruales y tampoco en nuestros vacíos espacios internos, sino en nuestras instituciones y en nuestra educación. Educación, considerada ésta como todo lo que nos sucede desde el momento que entramos a este mundo de símbolos, claves y señales significativos (Cordero y Sáenz, 2001, p.21).

Veamos el enfoque de género como una búsqueda de respuestas, una vía de resistencia y una oportunidad de diálogo. El arte siempre ha sido político, la popularidad que ha cobrado este enfoque en el ámbito artístico es síntoma del contexto sociedad.

Ahora bien, ¿cómo acercarse a la escenografía mexicana? ¿Existe una historia mínima del diseño escénico en México? ¿Desde qué perspectivas se ha abordado? ¿Quiénes

han sido nuestros grandes diseñadores teatrales? En particular ¿Qué mujeres se asomaron o destacaron en esta profesión? Desde los montajes pasados hasta las escenificaciones contemporáneas, la historia del diseño escénico en México es un manuscrito incompleto en espera de las manos dispuestas a tejer su trama.

Desde el contexto mexicano existen múltiples retos para la investigación en escenografía, más aún porque se le ha considerado como un “saber marginal” frente a otras áreas de la puesta en escena. A ello se suma la escasa documentación que se conserva, registra y sistematiza, así como el contraste de la atención que se otorga a las artes escénicas del centro del país con relación a los Estados.

En una publicación del Centro de Investigación Teatral “Rodolfo Usigli”, el investigador Antonio Escobar expuso, en 2013, que “[l]a escenografía y sus diseñadores-creadores prácticamente han sido olvidados por la crítica, por la academia, por todos los interesados en el fenómeno del teatro” (párr.1).

El registro de las aportaciones de los creadores o, mejor dicho, las familias precursoras del desarrollo de la escenografía en México a principios del siglo XX están concentrados en escasos materiales hemerográficos, trabajos de investigación o acervos especializados. Por otra parte, los diseños y montajes contemporáneos se comentan y revisan entre un selecto gremio de creadores-investigadores. En general, la crítica de las artes escénicas a lo largo y ancho del territorio mexicano tienen una deuda con el registro y memoria del trabajo escenográfico en general y de la participación femenina en particular; salvo los estudios monográficos de los maestros Julio Prieto, Antonio López Mancera (2017) y Alejandro Luna (2001) y un par de trabajos especializados que mencionaré más adelante.

II

El terreno de la investigación en escenografía inició formalmente con la arquitecta italiana Giovanna Recchia, quien sería la primera en ocuparse de la documentación e investigación de la arquitectura teatral y la escenografía mexicana. El trabajo que

realizó durante treinta años sentó las bases para los estudios posteriores. En 1993 publicó una cronología de espacios teatrales del siglo XVI al XVIII en la Ciudad de México. Para 1999, tras un arduo trabajo, sacó a la luz *Escenografía mexicana del siglo XX*, un catálogo imprescindible con datos y evidencias gráficas desde 1900 hasta 1996; y finalmente *Nueve escenógrafos mexicanos*, una investigación centrada en la formación artística y la trayectoria profesional de siete varones y dos mujeres. En suma, Recchia impulsó el proyecto permanente Fondo Documental Escenografía Mexicana, del CITRU, conformado por carpetas de autor que incluyen: biografía, currículum, entrevistas, bocetos y montajes. Lamentablemente, este acervo no ha sido actualizado desde el año 2000 y gran parte de los documentos no se han digitalizado. De 135 registros, 101 corresponden a hombres y 34 a mujeres (Ruiz, 2020, p.115).

En sus inicios, los saberes pictóricos que decoraron los teatros fueron transmitidos de boca en boca, de generación en generación entre las familias dedicadas a la elaboración de telones pintados. Práctica común fue el paso de la pintura escénica a la escenografía. La investigadora Recchia marca el principio de la escenografía mexicana, si es que así podemos llamarle, hacia las primeras décadas del siglo XX, durante la lucha armada de la revolución iniciada en 1910 y la posrevolución. En este periodo, sobresale el trabajo de los hermanos Tarazona, familia de cinco varones originarios de Valencia, España. Los Tarazona se consolidaron como una familia de escenógrafos, trabajando entre 1911 y 1937 decorando los teatros más importantes de la época: Teatro Principal, Teatro Ideal, Teatro de la Ciudad Esperanza Iris, El Teatro Colón, entre otros. De la misma manera, el pintor mexicano Roberto Galván heredaría la tradición del oficio a sus hijos varones; la “Trinidad Galván” (Recchia, 1998, p.5) se fue haciendo reconocida como elemento de apoyo indispensable para el quehacer teatral.

Algunas familias de escenógrafos se mantuvieron, pero poco a poco se abandonó ese modelo de trabajo y aparecieron maestros que compartieron sus conocimientos a personas interesadas y con aptitudes, más allá del vínculo familiar. Tal fue el caso de

diseñadores de oficio como Carlos González y Antonio López Mancera, así como, los notables artistas visuales Roberto Montenegro y Julio Castellano. Todos ellos formaron a las siguientes generaciones.

El diseño escénico se fue transformando a lo largo del siglo XX por: 1) influencia de las vanguardias artísticas nacionales e internacionales; 2) mejoramiento de la infraestructura de los edificios teatrales; 3) avances tecnológicos como escenarios giratorios, cicloramas y avances para la iluminación; 4) aportaciones desde otras disciplinas como arquitectura y cine.

III

Brevemente, les contaré lo que se sabe de la germinación de la escenografía como especialización del quehacer teatral en México y cómo, desde su inicio, se concibió, dado su carácter técnico, como un saber y una práctica masculina. Les invito a prestar atención al contraste entre las participaciones masculinas y las femeninas durante poco más de cien años.

La investigadora mexicana Patricia Ruiz reconoce tres momentos fundamentales en la historia de las y los escenógrafos (2020, p.109), ella lo menciona como la transición de un saber “artesano” a uno “profesional”: En primer lugar, la organización del gremio; segundo, el desarrollo de una infraestructura teatral; y en tercer lugar, la academización de los saberes y las técnicas.

En el primer momento, el auto reconocimiento entre trabajadores especializados del mismo oficio, la identificación de conflictos comunes y de necesidades colectivas dan pie a la conformación, en 1920, poco antes del término de la Revolución Mexicana, del primer sindicato del gremio: T.E.E.U.S. (Tramoyistas, Escenógrafos, Electricistas, Utileros y Similares). Su principio básico es el mejoramiento económico, social, moral e intelectual de sus miembros.

El segundo momento es resultado del modelo económico Estado benefactor implementado en 1934 por el presidente Cárdenas y que permanecería hasta 1964. Este modelo posibilitó el mejoramiento de la infraestructura artística, principalmente debido a la inversión en la construcción de edificios teatrales y el apoyo gubernamental a compañías de teatro consolidadas y emergentes.

El tercero inicia con la inauguración, en 1949, de la carrera en Escenografía de la Escuela de Arte Teatral, primera en América Latina. Creada por Julio Castellanos y Julio Prieto, considerados los maestros fundadores de la escenografía mexicana. Algo digno de señalar respecto a la organización del plan de estudios, si bien no es privativo de esta escuela, es que en su planta docente original únicamente figuraron dos mujeres: Angelina Garibay y Graciela Castillo del Valle, de quienes se sabe muy poco todavía. Por otra parte, las materias relacionadas con la concepción del espacio teatral, los elementos del escenario, aspectos de la construcción, entre otras, estuvieron a cargo de profesores varones; en contraste las asignaturas de vestuario y maquillaje fueron impartidas por mujeres, “quizá en el entendido de que estos saberes les eran más familiares” (Ruiz, 2020, p.112-113).

Mi investigación en curso tiene la intención de dar continuidad al valioso artículo “*La (in)visibilidad de las escenógrafas mexicanas (1950-1990)*” de Patricia Ruiz Rivera, puesto que, si bien el papel de las mujeres en la actividad teatral ha sido relevante, no por ello se ha reconocido ni desarrollado en condiciones de equidad. En este artículo, la autora reconoce que “[s]iguiendo a [Michelle] Perrot, las mujeres fueron invisibilizadas fundamentalmente por dos silencios: el de las fuentes y el del relato.” (p.102).

El primer reto que se presenta en investigaciones de esta actividad es la escasez de todo tipo de fuentes que permitan la integración de los expedientes documentales o de análisis, sean estas de carácter documental, fotográfico, bocetos e incluso

maquetas. Para recuperar las huellas de la escenografía durante el siglo pasado, resulta más conveniente indagar en las publicaciones de la crítica y las crónicas en periódicos que en las obras y antologías consideradas fundamentales para la historia de nuestro teatro. En comparación, es la crítica teatral en donde encontramos más menciones al trabajo escenográfico, sin embargo, no aportan mayor información. La crítica mexicana se mantuvo ajena a los rubros técnicos. A los procesos creativos de iluminación, vestuario, maquillaje, sonido y escenografía no se les dedicaba más de un par de líneas o algún crédito a los responsables, es decir, no contamos con análisis ni reflexiones significativas. Por otro lado, son muy pocos los escenógrafos que escribieron, justamente los maestros de quienes sí existen estudios más amplios son los que publicaron sus experiencias y puntos de vista.

IV

Mi apuesta entonces está en el relato. Es un trabajo arduo debido a los vacíos y omisiones en las fuentes de información, pero estamos a tiempo de recuperar algunos conocimientos situados y trayectorias de las mujeres que quedaron al margen del relato oficial. La inscripción de las mujeres en el desarrollo de la escenografía en México debe aún estudiarse, valorarse y divulgarse.

Las primeras mujeres de las que se tiene registro también se acercaron desde la pintura. Tal es el caso de Celia Guerrero y Graciela Castillo del Valle, inscritas en la primera generación de la carrera en escenografía en 1949, pero cuyo desempeño como escenógrafas fue efímero, puesto que muy pronto fueron “encasilladas” para dedicarse únicamente al vestuario. En el caso de Graciela Castillo, cabe mencionar que realizó, entre otras, la escenografía de *“Moctezuma II”* de Sergio Magaña en 1954, y es formalmente la primera vestuarista formada en la Escuela de Teatro; sus diseños fueron reconocidos por sus maestros y compañeros, gracias a ello logra enseguida entrar al Departamento de Producción Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes, desde ahí trabajó junto a importantes directores escénicos. Como mencionamos

anteriormente, fue profesora de vestuario en la ENAT, donde tuvo una larga trayectoria. Sin embargo, el problema de las fuentes se repite puesto que hoy en día contamos con un mínimo de sus bocetos.

Otra participación es el acercamiento de la pintora surrealista Leonora Carrington (1917-2011) a los escenarios cuando formó parte del movimiento Poesía en Voz Alta, activo de 1956 a 1963, elaborando los vestuarios para *“La hija de Rapaccini”* de Octavio Paz. Posteriormente, uno de sus trabajos más celebrados fueron sus telones pintados y el vestuario para el montaje de *“El Rey se Muere”* de Ionesco, dirigida, en 1968, por Alejandro Jodorowsky. Sin embargo, a mi juicio, parece un error considerar a Carrington escenógrafa puesto que sus diseños carecían de vinculación con la acción dramática.

Marcela Zorrilla, nacida en 1931, fue una mujer sin igual. Se formó como pintora, fue alumna de Diego Rivera y entre 1951 y 1991 tuvo exposiciones tanto individuales como colectivas. Tras haber concluido sus estudios de Maestría en Artes Plásticas, llegó al diseño de iluminación, escenografía y vestuario, sin abandonar la pintura. Además de sus años activos en montajes con los más destacados directores y directoras teatrales, dedicó su vida a la docencia tanto en la Escuela de Arte como en la UNAM impartiendo cursos de producción escénica y principalmente de vestuario en ambas instituciones. De acuerdo con sus estudiantes, Marcela fue siempre una mujer generosa con sus saberes y poseía una sensibilidad especial para la docencia: “Enseñaba sin que te dieras cuenta”, comentó su alumna y colega la escenógrafa Teresa Alvarado (1981), quien en entrevista personal agregó: “a su manera, sensible y amorosa rompió los esquemas patriarcales de sumisión femenina”. Marcela Zorrilla contagió su cariño por las artes a las generaciones que tuvieron la fortuna de asistir a sus clases. Marcela falleció en octubre del 2020.

Ahora bien, en 1963, con 22 años, se presenta en la carrera en Escenografía la joven Félida Medina. A pesar de que la tradición lo consideraba un “trabajo de varones”, sabemos que tomó martillo y clavo, subió escaleras, movió luces, montó y desmontó todo lo necesario en las repetidas ocasiones en las que los técnicos de los teatros le dijeron que eso que ella pedía, no se podría hacer. No fue fácil para una mujer dirigir a grupos técnicos conformados por hombres. En una entrevista publicada en el periódico *La Jornada* por motivo de sus 25 años de labor creativa, Félida expuso que: “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 encasilla. La escenografía era mi lucha” (Ruiz, 2020, p.113). Al día de hoy, no hay equipo técnico en Ciudad de México que no reconozca su trayectoria.

Así pues, Félida Medina es la primera en hacer una carrera desde la escuela hasta el escenario estrictamente como escenógrafa, si bien realizó trabajo de iluminación y vestuario su lucha fue por ser reconocida como profesional de su área, y así fue. Con una trayectoria de más de 50 años en el diseño escénico, Félida participó en cerca de 130 montajes profesionales, formó mancuerna de trabajo con algunos de los directores más importantes del teatro mexicano, como Ignacio Retes, Clementina Otero, Julio Castillo. Fue una de las fundadoras y posteriormente presidenta de la Sociedad Mexicana de Escenógrafos y participó en dos ocasiones como representante en la Cuadrienal de Diseño y Espacio de Praga (1975 y 1995). Aún con esto, en el relato y la memoria de la maestra Félida Medina se hace hincapié en su labor como docente y formadora de otras generaciones, por no decir, otros escenógrafos en detrimento de lo que ella fue: escenógrafa y docente. Félida falleció en marzo del 2020.

No vamos a conocer los hechos si no cambiamos las historias que contamos, y seguiremos contando historias parciales, injustas e incompletas si solo repetimos, si no cuestionamos y no planteamos desde nuevas perspectivas. Espero que la elaboración de esta investigación cumpla con la necesidad de sumar esfuerzo a la construcción del urgente relato de la historia de la escenografía en México.

Bibliografía

-Nochlin, Linda. (2001). “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”. En Cordero Reiman, Karen y Sáenz, Indra. (Comps.). *Crítica Feminista en la Teoría e Historia Del Arte*. México: CONACULTA-FONCA pp.17-43.

-Recchia, Giovanna y Saray, Hilda. (2012). “Entrevistas”. En *9 Escenógrafos mexicanos*. México: Instituto Nacional De Bellas Artes/CITRU. Disponible en: <https://citru.inba.gob.mx/proyectos/investigacion/9escenografos/9em/jf.html>

-Recchia, Giovanna. (1996). “La escenografía mexicana del siglo XX”. *Gaceta de las Escuelas de los Centros de Investigación del INBA*, Año 4, núm 13, abril-junio.

-Ruiz Rivera, Patricia. (2020). “La (in)visibilidad de las escenógrafas mexicanas (1950-1990)”. *Investigación Teatral* vol. 11, núm. 18, <https://doi.org/10.25009/it.v11i18.2652>.

-Ruiz Rivera, Patricia. (2015). “La escenografía en México Siglo XX”. En Ciclo de conferencias: Historia del Teatro en México, Taller de concentración complementaria del Centro Nacional de las Artes Módulo 5, Puesta en escena. CITRU/INBA México, febrero. Disponible en: <http://hdl.handle.net/11271/436>