

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

RECIBIDO: 14 de octubre de 2025

ACEPTADO: 08 de enero de 2026

DOI: <https://doi.org/10.29105/de.v3i4.32>

■ **Descolonizando la escena: Canon hegemónico, silencios y resistencias en la escenografía mexicana (1895-1975)**

**Decolonizing the Stage: Hegemonic Canon,
Silences, and Resistances in Mexican Sceno-
graphy (1895-1975)**

Patricia Ruíz Rivera¹

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral

Rodolfo Usigli (CITRU-INBAL) / Ciudad de México, México

Contacto: pruiz.citru@inba.edu.mx

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5912-5698>

¹ Investigadora especializada en artes escénicas con más de veinte años de trayectoria en el CITRU del INBAL. Actualmente es responsable del Fondo Escenografía Mexicana en el siglo XX y titular del proyecto de la Galería Virtual de Fotografía Escénica. Su trabajo integra la documentación, la investigación histórica y la preservación del patrimonio cultural escénico nacional.



Descolonizando la escena: Canon hegemónico, silencios y resistencias en la escenografía mexicana (1895-1975)

Decolonizing the Stage: Hegemonic Canon, Silences, and Resistances in Mexican Scenography (1895-1975)

Resumen

Este artículo presenta una revisión crítica de la historiografía de la escenografía mexicana entre 1895 y 1975, proponiendo un análisis decolonial que desentraña los mecanismos de poder, género y colonialidad que han estructurado su relato canónico. En este artículo se examina críticamente cómo el canon escenográfico mexicano organiza la memoria de la escena mediante operaciones de selección, deformación y olvido, invisibilizando saberes técnicos, prácticas populares y sujetos subalternos. Desde una hermenéutica de la sospecha y un enfoque decolonial, se analizan los mecanismos mediante los cuales ese canon instituye regímenes de visibilidad que legitiman ciertas narrativas y condenan otras al olvido. Se argumenta que la renovación historiográfica exige no solo ampliar el corpus documental, sino emprender una descolonización epistemológica capaz de cuestionar las categorías analíticas heredadas y reconocer la agencia de creadores históricamente marginados. El artículo se organiza en tres ejes: la colonialidad del saber escenográfico, la interseccionalidad de género y las resistencias creativas que han puesto en tensión el canon hegemónico. A través del análisis de archivos primarios del Instituto Nacional de Bellas Artes y de una relectura de fondos teatrales, se propone una historiografía escenográfica decolonial, dialógica y políticamente consciente.

Palabras clave: escenografía mexicana, estudios decoloniales, canon hegemónico, Paul Ricœur, género, colonialidad, memoria histórica.

Abstract:

This article presents a critical review of the historiography of Mexican scenography between 1895 and 1975, proposing a decolonial analysis that unravels the mechanisms of power, gender, and coloniality that have structured its canonical narrative. It critically examines how the Mexican scenographic canon organizes the memory of the stage through operations of selection, distortion, and omission, thereby rendering invisible technical knowledge, popular practices, and subaltern subjects. Employing hermeneutics of suspicion and a decolonial framework, the analysis focuses on the mechanisms through which this canon institutes regimes of visibility that legitimize certain narratives while condemning others to oblivion. It is argued that historiographical renewal requires not only expanding the documentary corpus but also undertaking an epistemological decolonization capable of questioning inherited analytical categories and recognizing the agency of historically marginalized creators. The article is structured around three main axes: the coloniality of scenographic knowledge, the intersectionality of gender, and the creative resistances that have contested the hegemonic canon. Through the analysis of primary archives from the National Institute of Fine Arts and a critical re-reading of theatrical collections, the study proposes a decolonial, dialogical, and politically conscious scenographic historiography.

Keywords: mexican scenography, decolonial studies, hegemonic canon, Paul Ricœur, gender, coloniality, historical memory.

Introducción crítica: La escenografía como campo de batalla

La escenografía mexicana del periodo 1895-1975 ha sido tradicionalmente narrada como una sucesión lineal de estilos y figuras que, partiendo de la influencia europea durante el Porfiriato², habría desembocado en la consolidación de una escena nacional moderna. Este relato, sin embargo, no es inocente: los grandes teatros porfirianos concebidos a la italiana condensan, de manera ejemplar, esa aspiración a inscribir el teatro mexicano en un horizonte civilizatorio europeo, desplazando a un segundo plano las prácticas escénicas populares e indígenas. En el sentido planteado por Quijano (2000) y Mignolo (2003), la escenografía mexicana ha estado atravesada por la colonialidad del poder y del saber, es decir, por una matriz de dominación y jerarquización epistémica que privilegia formas de creación escénica alineadas con modelos europeos e institucionales. El objetivo de este artículo es dismantelar esa narrativa hegemónica, entendiendo que la escenografía actúa como espacio performativo de tensiones identitarias (desarrollado en 2.6). El periodo 1895-1975 es particularmente significativo, pues abarca desde la modernización porfiriana —con su fervor europeizante— hasta la consolidación institucional posrevolucionaria, que construyó un imaginario nacionalista tan poderoso como excluyente. En este lapso, el canon escenográfico se construyó a partir de una triple supresión: la de los saberes técnicos y artesanales frente a la genialidad del director, la de las prácticas populares frente a la alta cultura, y la de las mujeres creadoras frente al protagonismo masculino (Ruíz Rivera, 2020, p. 104).

Para esta tarea de deconstrucción, nos valdremos de dos marcos teóricos fundamentales. Por un lado, la hermenéutica crítica de Paul Ricœur (2004) ofrece herramientas para interrogar los mecanismos de la memoria y el olvido, preguntándonos no solo qué se recuerda, sino en nombre de quién se recuerda (p. 185). Por el otro, los estudios decoloniales —en particular los aportes de Aníbal Quijano (2000) sobre la colonialidad del poder, Walter Mignolo (2003) sobre la geopolítica del conocimiento y Silvia Rivera Cusicanqui (2010) sobre la sociología de la imagen— permiten leer la escenografía como un espacio atravesado por la colonialidad interna, pero también por posibles resistencias. Este documento se sustenta en un análisis histórico-crítico orientado a reconstruir las condiciones de emergencia y consolidación del canon hegemónico, atendiendo tanto a sus silencios como a sus mecanismos de legitimación. Se adopta una metodología interseccional³ que cruza género, clase, raza y colonialidad en el examen de archivos institucionales, fondos teatrales y testimonios secundarios sobre la práctica escenográfica.

Se parte de la hipótesis de que el llamado canon de la escenografía mexicana no es un registro neutro de grandes obras, sino un artefacto histórico que organiza la memoria teatral mediante operaciones de selección, deformación y olvido activo, privilegiando determinados sujetos, espacios y estéticas. Este trabajo propone interrogar ese canon como un dispositivo de poder que, al definir qué se recuerda y quién merece ser recordado, ha marginado sistemáticamente los aportes de artesanos, escenógrafas y tradiciones escénicas populares.

² El Porfiriato fue el periodo en la historia de México dominado por el gobierno de Porfirio Díaz, que abarcó desde 1876 hasta 1911. En este documento centraremos nuestra atención en su época de *esplendor* cultural.

³ La metodología interseccional se operacionaliza en este análisis mediante el cruce sistemático de ejes como género (escenógrafas excluidas vs. autores canónicos masculinos), clase social (artesanos populares de carpas vs. elites porfirianas del INBA) y colonialidad (prácticas indígenas silenciadas vs. influencias eurocéntricas), triangulando fuentes primarias del CITRU (fotografías, diseños escenográficos) con prensa histórica y testimonios secundarios decoloniales para desentrañar exclusiones en la historiografía escenográfica mexicana (1895-1975).

1. Marco teórico: Hermenéutica y giros decoloniales

1.1. La hermenéutica de la sospecha: Memoria, olvido y las políticas del archivo escenográfico

La filosofía de Paul Ricœur constituye un andamiaje crítico para deconstruir la pretendida objetividad de la historiografía tradicional de la escenografía mexicana. Su conceptualización del círculo hermenéutico no se limita a señalar la interdependencia entre intérprete y texto histórico, sino que postula una relación dialéctica donde el presente interroga al pasado y es, a su vez, interpelado por él (Ricœur, 2004, p. 57). Esta circularidad es la condición misma de toda comprensión histórica: un proceso activo donde el historiador, lejos de ser un espectador neutral, se sitúa en un horizonte de expectativas que determina qué preguntas se formulan, qué huellas se consideran significativas y qué silencios se perpetúan.

Es aquí donde la hermenéutica de la sospecha —que Ricœur (como se citó en Lythgoe, 2021, p. 148) reconoce en Marx, Nietzsche y Freud— se revela como una herramienta metodológica indispensable. No se trata de una simple actitud de escepticismo, sino de un procedimiento sistemático para “desenmascarar las mentiras de la conciencia colectiva e institucional” (Ricœur, 2008, p. 32). Esta hermenéutica insta a transgredir la literalidad del relato histórico establecido para indagar en sus condiciones de producción: ¿qué regímenes de visibilidad impone un canon? ¿A qué economía del prestigio y el poder responde? ¿Qué violencia simbólica (Bourdieu, 1991, p. 145) se ejerce al consagrar ciertas narrativas en detrimento de otras? En este marco, el análisis hermenéutico se orienta a desentrañar las dinámicas de deformación, legitimación e integración del canon escenográfico y a localizar en sus fisuras las huellas de memorias y sujetos que quedaron fuera del relato oficial.

En el caso específico de la escenografía mexicana, esta sospecha debe dirigirse hacia el canon hegemónico, que opera como un sofisticado *dispositivo de olvido* (Ricœur, 2004, p. 413). Ricœur distingue entre el olvido pasivo —la mera erosión del tiempo— y el olvido activo, que es una omisión estratégica al servicio de un proyecto político y cultural. El canon no es, por tanto, un registro fiel de lo ocurrido, sino el resultado de una lucha por la memoria en la que triunfaron aquellas voces con mayor capacidad de instituir sus narrativas como universales. Así, la invisibilización de escenógrafas, artesanos y tradiciones populares no es un accidente historiográfico, sino la manifestación de una política del archivo (Derrida, 1997, p. 11) que decide qué merece ser conservado y, por ende, recordado.

Esta política se materializa en lo que podemos denominar, siguiendo a Ricœur (2004), la triple función ideológica del canon⁴:

1. Función de deformación. El canon no solo selecciona, sino que deforma lo que incluye. Al presentar una sucesión lineal de maestros y estilos, simplifica la compleja trama de influencias, colaboraciones y fracasos que caracteriza cualquier práctica cultural viva. La escenografía de Julio Prieto, por ejemplo, es celebrada como un hito de profesionalización, pero su narrativa oficial suele omitir las

⁴ En este sentido, el canon no solo selecciona qué escenografías merecen ser recordadas, sino que organiza jerarquías de valor y vuelve ‘natural’ un régimen de visibilidad que determina quién aparece como autor y qué prácticas quedan relegadas al margen. Esta operación puede observarse, por ejemplo, en la institucionalización del campo a través del INBA: al definir estándares de formación, reconocimiento y circulación, consolida un horizonte de legitimidad que privilegia ciertas estéticas y trayectorias mientras vuelve secundarias —cuando no invisibles— las prácticas populares, técnicas y colectivas que sostuvieron buena parte de la producción escénica del periodo.

redes de artesanos y colaboradoras que hicieron materialmente posible su obra (Escobar, 2017, p. 78).

2. Función de legitimación. El canon sirve para legitimar un orden social y estético existente. Al privilegiar a los escenógrafos formados en instituciones estatales (como la Escuela Nacional de Arte Teatral) y descalificar los saberes prácticos de los artesanos de teatro, refuerza las jerarquías de clase y consolida el monopolio simbólico de las élites culturales. Este proceso es un claro ejemplo de lo que Pierre Bourdieu (1991) denominaría violencia simbólica: la imposición de estructuras de valoración que son experimentadas como naturales, aunque respondan a intereses particulares (p. 152).

3. Función de integración. Finalmente, el canon construye una identidad —la escenografía mexicana— mediante la exclusión de lo que no puede o no debe ser integrado. Lo popular, lo femenino, lo indígena es presentado como lo otro, lo pre-moderno o lo complementario, nunca como el centro gravitacional de la tradición. La hermenéutica de la sospecha nos obliga a invertir esta lógica y a preguntar, como sugiere Walter Mignolo (2003), “qué modernidad se construyó sobre qué colonialidad” (p. 45). La modernidad escenográfica mexicana se edificó, así, sobre el olvido activo de sus raíces mestizas, artesanales y comunitarias.

Aplicar una hermenéutica ricœuriana a la escenografía mexicana no es solo un ejercicio de *completar* la historia con lo omitido. Es un gesto ético y político que busca “hacer justicia al pasado” (Ricœur, 2004, p. 112) restituyendo la dignidad histórica de los silenciados. Exige una metodología que, más allá de las fuentes escritas, se abra al testimonio oral, a la cultura material y a la lectura sintomática de los archivos, buscando en sus grietas y contradicciones las huellas de esas otras memorias subalternas. Solo mediante esta sospecha sistemática y este compromiso con una memoria plural podremos desmontar el dispositivo de olvido que ha estructurado el canon hegemónico y comenzar a escribir una historia de la escenografía que sea, finalmente, una historia de todos los que la hicieron posible.

1.2. La colonialidad del poder y del saber: Una mirada desde el sur en la escenografía mexicana

La perspectiva decolonial, articulada desde América Latina por pensadores como Aníbal Quijano (2000) y Walter Mignolo (2003), proporciona un marco teórico para desentrañar los cimientos sobre los que se erigió el canon hegemónico de la escenografía mexicana. Este canon no es simplemente una selección estética, sino la manifestación concreta de lo que Quijano denominó la colonialidad del poder: una matriz de dominación que, lejos de extinguirse con las independencias políticas, se reconfiguró para perpetuar una jerarquía global que privilegia lo europeo y blanco sobre lo indígena, africano y mestizo, no solo en lo racial y lo económico, sino también en el ámbito del conocimiento y la expresión cultural (Quijano, 2000, p. 201).

En el contexto escenográfico mexicano, esta jerarquía se materializa a través de lo que Mignolo (2003) conceptualiza como la diferencia colonial (p. 72): la línea invisible que divide lo considerado universal, civilizado y digno de ser recordado, de lo etiquetado como local, bárbaro o meramente artesanal. Esta diferencia no es un simple prejuicio, sino un dispositivo epistemológico que operó una violencia simbólica sistemática, descalificando estéticas, técnicas y materiales autóctonos para consagrar los modelos importados como la encarnación misma del progreso y la modernidad.

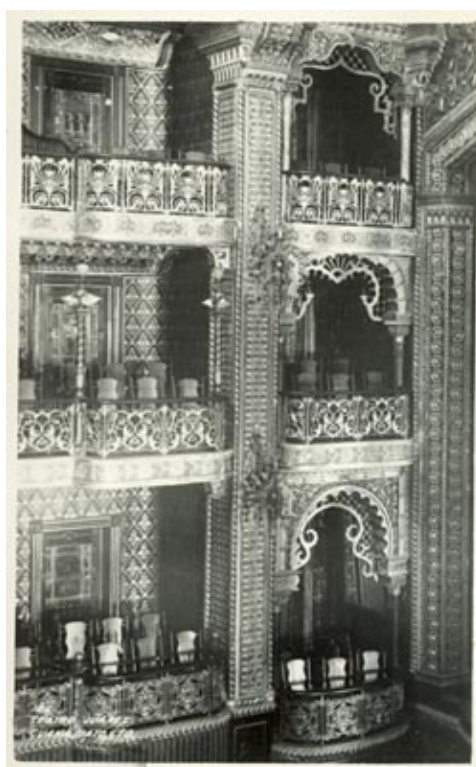
La imposición de este paradigma se ejecutó a través de mecanismos concretos:

1. La arquitectura teatral como dispositivo⁵ de poder:

Durante el Porfiriato, la construcción de teatros como el Teatro Juárez en Guanajuato, inaugurado por Díaz en 1903 (Figura 1), o el monumental Palacio de Bellas Artes, iniciado en 1904, no fueron inocentes. Estos coliseos, diseñados bajo el modelo del teatro a la italiana, impusieron una disciplina espacial que reforzaba las jerarquías sociales: la élite ocupaba palcos y plateas, reservados a familias acaudaladas y funcionarios del régimen; las clases medias accedían a lunetas y butacas con tarifas intermedias; mientras que el pueblo quedaba relegado a la galería superior, el área más económica, con visibilidad limitada y experiencia estética condicionada por la distancia. Esta segmentación no solo respondía a criterios económicos, sino que funcionaba como un mecanismo de exclusión simbólica. La arquitectura teatral no era un contenedor neutral; era un artefacto cultural-colonial que prescribía relaciones sociales y una experiencia estética europeizante, marginando otras formas de sociabilidad y espectacularidad propias de las tradiciones populares e indígenas.

Figura 1

Interior del teatro Juárez, Guanajuato, ca. 1907.



Fuente: INBAL/CITRU, col. Fotográfica, Fondo Armando de Maria y Campos.

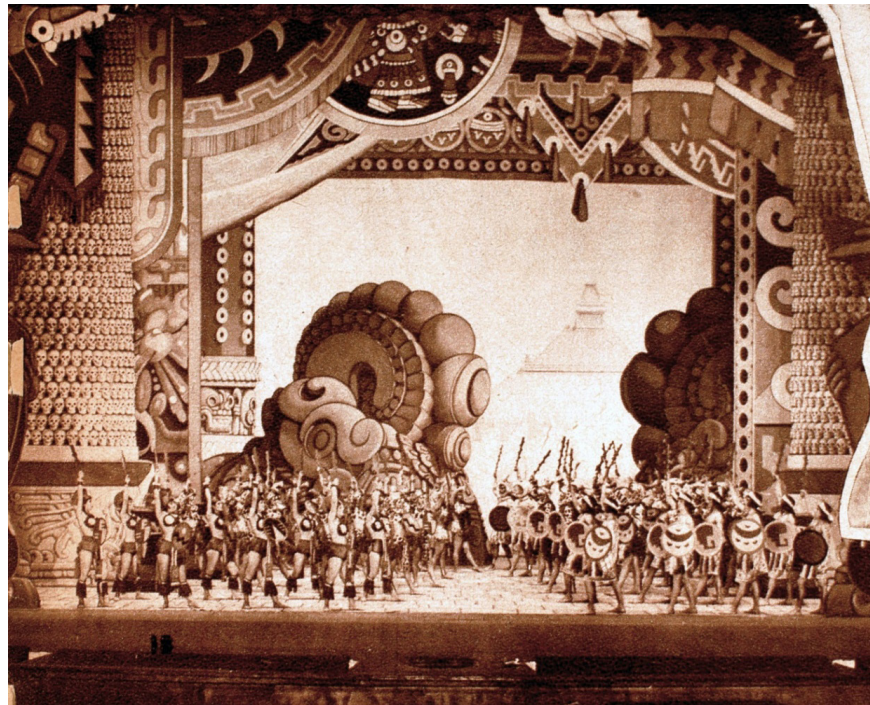
⁵ El concepto de dispositivo ha sido trabajado por diversos filósofos contemporáneos. Foucault lo define como una red heterogénea de discursos, instituciones y prácticas que producen efectos de poder y saber (Foucault, 1992). Deleuze lo concibe como un conjunto multilineal en constante transformación, ligado a procesos de subjetivación (Deleuze, 1999). Agamben amplía el término para referirse a cualquier mecanismo que orienta y modela la conducta de los seres vivos (Agamben, 2011).

2. La escenografía como pedagogía del imperio. El caso de los dioramas de Salvador Alarma para la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, que ilustraban la “Exposición histórica y cartográfica del descubrimiento de América”, resulta paradigmático para entender cómo la escenografía puede operar como herramienta de colonización mental. Estos dioramas, encargados a un escenógrafo catalán, no solo representaban el Descubrimiento, sino que construían una narrativa visual donde la colonización aparecía como episodio épico y civilizatorio. Esta escenografía de la colonización (Beltrán, Bejarano y Sierra García, 2018, p. 111) funcionaba como pedagogía que naturalizaba la superioridad europea y justificaba la violencia colonial.

En México, las élites porfirianas replicaron este mecanismo al representar un ideal de nación blanca, moderna y europea, borrando de la escena pública expresiones culturales no europeas. La escenificación de México a través de los siglos por la compañía de revistas de Roberto Soto en el Palacio de Bellas Artes, en 1938, constituye un ejemplo de colonización simbólica: el Estado utilizó imágenes espectaculares y narrativas históricas para fijar una memoria colectiva nacionalista, privilegiando modelos culturales importados y subordinando la diversidad local a una narrativa homogénea de mexicanidad. (Figura 2).

Figura 2

México a través de los siglos, 1938.



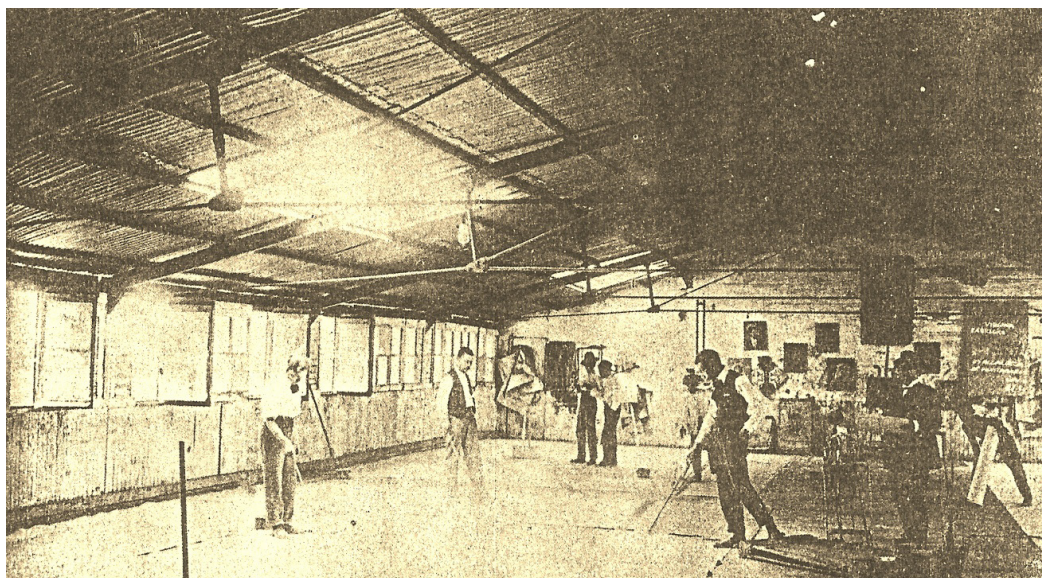
Compañía de Revistas Roberto Soto. Sala principal del Palacio de Bellas Artes.
Escenografía: Aurelio Mendoza y Hermanos Galván.

Fuente: INBAL/CITRU, Col. Fotográfica, Fondo Armando de Maria y Campos.

3. La profesionalización como exclusión. La colonialidad del saber se manifestó en el teatro mexicano mediante la instauración de criterios de profesionalismo. La creación de la carrera de Escenografía (1949) en la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBAL, aunque buscaba elevar el nivel técnico, estableció una frontera entre el conocimiento académico legitimado por métodos europeos y los saberes prácticos de artesanos, carpinteros y creadores populares. Estos últimos, portadores de un conocimiento oral y comunitario invaluable, fueron desvalorizados por no ajustarse a los cánones de la escenografía institucional, configurando lo que Boaventura de Sousa (2010) Santos denomina epistemicidio: la aniquilación sistemática de formas de conocimiento subalternas. El caso de Roberto Galván y su familia, vinculados al taller en los altos del Teatro Fábregas y reconocidos como gremio de escenógrafos del teatro de revista, ejemplifica este proceso, como lo indica Ruíz Rivera (2022). Su exclusión frente a la institucionalización académica revela cómo la colonialidad del saber jerarquiza los conocimientos, privilegia lo académico-profesional bajo parámetros europeos y desvaloriza la tradición artesanal que sostuvo la vitalidad del teatro popular. Este desplazamiento invisibilizó la contribución de los Galván e interrumpió la transmisión intergeneracional de un saber escenográfico arraigado en la práctica, evidenciando que la modernización teatral en México implicó la sistemática supresión de saberes subalternos (Figura 3).

Figura 3

Taller estudio de Roberto Galván, ca. 1920.



Fuente: INBAL/CITRU. Fondo La carpa en México.

Hacia una descolonización de la mirada historiográfica

Ante esta constatación, la tarea del o la investigadora contemporánea no puede limitarse a denunciar estas exclusiones. Se debe emprender una descolonización activa de la mirada historiográfica, que implica:

- Cuestionar la universalidad de los modelos estéticos europeos y reconocer la validez y complejidad de los sistemas de creación escénica locales.
- Rastrear las huellas de las resistencias creativas que, desde los márgenes, desbordaron el marco hegemónico. La escenografía de las carpas, los teatros ambulantes y las fiestas comunitarias constituye un contra-archivo que desafía la narrativa única.
- Revalorizar la materialidad y los oficios, entendiendo que el conocimiento encarnado en los artesanos es tan fundamental para la historia de la escenografía como las ideas de los directores consagrados.
- En conclusión, la colonialidad del poder y del saber no es un marco teórico externo que se aplica a la escenografía mexicana, sino la lógica interna que estructuró su canon hegemónico, definiendo qué era visible y qué permanecería en la sombra, qué era arte y qué artesanía, qué merecía ser archivado y qué condenado al olvido. Develar esta matriz de poder es el primer paso indispensable para escribir una historia escenográfica que sea, finalmente, plural y descolonizada.

1.3. Sociología de la imagen y saberes subyugados: Una epistemología desde la praxis descolonizadora

La contribución de la socióloga, historiadora y activista aymara Silvia Rivera Cusicanqui es crucial para radicalizar y encarnar el análisis decolonial de la escenografía mexicana. Su propuesta de la sociología de la imagen no es un método analítico, sino una posición epistemológica y política que emerge de su praxis en el Taller de Historia Oral Andina (THOA). Esta aproximación permite leer la escenografía no como mera representación o arte decorativo, sino como un hecho social total que condensa memorias silenciadas, resistencias cotidianas y saberes subyugados (Rivera Cusicanqui, 2010, p. 55). La autora sostiene que, en el contexto colonial, “las palabras no designan, sino encubren” (p. 19), funcionando como un “registro ficcional, plagado de eufemismos que velan la realidad en lugar de designarla” (p. 19). Frente a esta insuficiencia del lenguaje verbal, las imágenes —y por extensión, las prácticas escenográficas— funcionan como archivos alternativos que permiten “descubrir sentidos no censurados por la lengua oficial” (p. 20).

Frente a la historia oficial del teatro, que privilegia los grandes montajes en escenarios institucionales y las narrativas escritas de directores y dramaturgos, una mirada inspirada en Rivera Cusicanqui se orienta hacia las memorias subterráneas (p. 62). Estas no residen en los archivos consagrados, sino que palpitan en la materialidad efímera de las carpas, en la adaptabilidad de los teatros ambulantes y en la ritualidad sincrética de las fiestas patronales. Espacios considerados menores por el canon hegemónico son, en realidad, depositarios vitales de saberes encarnados que, aunque no legitimados por la academia, poseen una potencia creativa y crítica formidable (p. 55).

La sociología de la imagen se revela, por tanto, como herramienta metodológica poderosa para la descolonización de la mirada historiográfica. Su propuesta se articula en torno a dos operaciones fundamentales:

1. La imagen como teoría visual crítica. Rivera Cusicanqui (2010) analiza los dibujos del

cronista indígena Waman Poma de Ayala no como ilustraciones, sino como una sofisticada “teorización visual del sistema colonial” (p. 22). Allí donde el discurso escrito puede ser cooptado por la lógica del colonizador, la imagen conserva la capacidad de articular una crítica radical. Por analogía, los bocetos de escenografía, la disposición espacial en una carpa o los elementos rituales reutilizados en el teatro popular pueden leerse como textos visuales que teorizan, desde la práctica, sobre identidad, poder y resistencia.

2. El efecto flash back como método histórico. Rivera Cusicanqui (2010) propone aplicar nociones cinematográficas como el *flash back* a la interpretación de imágenes históricas. Este procedimiento permite “explorar otras aristas, hipotéticas, de su pensamiento” (p. 25) y conectar el pasado con las luchas del presente. En el contexto escenográfico, esto implica observar una fotografía de una escenografía popular de los años treinta no como vestigio estático, sino como nodo que conecta con las memorias subterráneas (p. 62) de las comunidades que la hicieron posible, cuyos ecos pueden rastrear-se en prácticas teatrales comunitarias contemporáneas.

En *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* (Rivera Cusicanqui, 2010), la autora desarrolla una metodología que se opone explícitamente a las lecturas historicistas y “las apreciaciones basadas en ideas de ‘autenticidad’ y autoría” (p. 30) que han dominado la academia. Desde esta perspectiva, el valor de una práctica o un artefacto escenográfico no reside en su fidelidad a un modelo europeo ni en su autoría individual, sino en su potencial interpretativo y en su capacidad para revelar “una percepción moral y política de lo ocurrido” (p. 31).

Aplicar este marco a la escenografía mexicana implica un viraje radical:

- a) Dejar de buscar obras maestras para rastrear procesos creativos colectivos.
- b) Leer la escenografía como texto visual donde se inscriben relaciones de poder coloniales y de género.
- c) Buscar en lo popular no lo folclórico, sino la persistencia de una memoria ch'ixi —esa mezcla contradictoria en la que lo indígena y lo occidental coexisten en paralelo sin fusionarse— que desafía la pureza imaginada del canon (p. 7).

En definitiva, la sociología de la imagen provee herramientas para construir una historiografía escenográfica que no solo incluya nuevos contenidos, sino que transforme las categorías con las que comprendemos lo teatral. Se trata de una apuesta por una memoria que no es propiedad de las instituciones, sino un flujo vivo que circula en los saberes subyugados de artesanos, escenógrafas populares y comunidades que, desde los márgenes, han seguido haciendo teatro y creando mundos, alimentando una memoria escenográfica crítica y descentrada del canon instituido.

1.4. Interseccionalidad: Género, clase y raza en la arquitectura oculta de la producción escenográfica

Un análisis que se limite a develar la colonialidad del saber en la escenografía mexicana resultaría incompleto sin una perspectiva interseccional que articule críticamente las categorías de género, clase y raza. El canon hegemónico no es únicamente eurocéntrico; es una estructura profundamente patriarcal y clasista que naturalizó una jerarquía de valores y una división sexual del trabajo creativo.

Como demuestra Ruíz Rivera (2020) en su estudio sobre la invisibilidad de las escenógrafas, estas profesionales fueron doblemente marginadas: por su género y por el carácter colectivo y artesanal de su labor, el cual chocaba frontalmente con el mito romántico del genio creativo individual, solitario y predominantemente masculino (p. 107). Esta marginación no fue un efecto colateral, sino un pilar estructural del sistema de exclusión (Figura 4).

Figura 4

Julio Prieto y Graciela Castillo del Valle, ca. 1949.



Camerinos del Palacio de Bellas Artes.

Fuente: INBAL/CITRU. Archivo Graciela Castillo del Valle.

La división sexual del trabajo en el teatro mexicano replicó y reforzó las estructuras más amplias de la colonialidad interna. Los puestos asociados con la dirección, la conceptualización y la autoría intelectual —ámbitos considerados de creación pura— fueron abrumadoramente monopolizados por hombres. Por el contrario, las labores de realización material, confección de vestuario, elaboración de utilería y ejecución técnica —actividades despreciativamente etiquetadas como manuales o artesanales— recayeron predominantemente en mujeres, muchas de las cuales permanecen en absoluto anonimato histórico. Esta dicotomía entre el trabajo intelectual (masculinizado) y el trabajo manual (feminizado) es un legado directo de lo que Aníbal Quijano (2000) identificó como la colonialidad del poder, un patrón que asigna valor y estatus en función de la proximidad a la razón europea y masculina (p. 201).

Esta jerarquía se sustentaba en una epistemología patriarcal que desvalorizaba sistemáticamente los saberes feminizados. Los conocimientos técnicos y artesanales, transmitidos con frecuencia de manera oral y corporal en talleres y salas de ensayo, carecían del prestigio de los discursos teóri-

cos. Como indica Rivera Cusicanqui (2010), existe toda una tradición de saberes subyugados (p. 55) que, al no estar codificados según los cánones académicos occidentales, son relegados al ámbito de lo no-pensado o lo meramente utilitario. La labor creativa de figuras como Castillo del Valle o Medina fue frecuentemente absorbida por la narrativa del director-genio⁶. Este fenómeno de apropiación simbólica no solo invisibilizó la autoría femenina, sino que operó una descalificación epistemológica: al categorizar el diseño de vestuario o la utilería como manual, el canon despojó a estas creadoras de su estatus como intelectuales de la escena, reduciéndolas a facilitadoras técnicas de una visión masculina preestablecida.

La dimensión de clase y raza se entrelaza de manera compleja con esta opresión de género. Las mujeres indígenas y mestizas de clases populares no solo enfrentaban la barrera de género, sino también la descalificación de sus saberes por su condición de clase y su pertenencia cultural. Sus prácticas creativas, a menudo enraizadas en tradiciones comunitarias y no en la formación académica institucional, eran folclorizadas o directamente ignoradas por el circuito teatral legitimado. El canon hegemónico, por lo tanto, funcionaba como un dispositivo de blanqueamiento cultural, donde la figura del creador legítimo era, por defecto, masculina, criolla o mestiza ilustrada y urbana.

La superación de estas estructuras de exclusión exige, por tanto, más que una simple adición de nombres femeninos a la historia oficial. Implica una reconceptualización radical de la autoría y la creatividad que ponga en el centro la naturaleza colaborativa y material de la escenografía. Significa dismantlar la ficción del genio individual y reconocer el tejido colectivo de saberes —técnicos, artesanales, comunitarios— que constituyen el hecho teatral. Solo mediante esta mirada interseccional y descolonizadora podremos rescatar del olvido a esas innumerables trabajadoras de la escena cuya labor, aunque invisible, fue fundamental para construir la memoria material del teatro mexicano.

2. Desarrollo analítico: Mecanismos de invisibilización y resistencias creativas

2.1. El mito de la modernidad porfiriana: Europofilia y desprecio de lo local

El periodo porfiriano (1876-1911) constituye un momento fundacional en la configuración del canon hegemónico de la escenografía mexicana, donde se establecieron parámetros de valoración estética que privilegiaron lo europeo sobre lo local. La construcción de teatros como el Juárez en Guanajuato (1903) y el Principal en la Ciudad de México fue celebrada como símbolo de progreso y civilización. Sin embargo, detrás de esta narrativa se escondía un proyecto político de blanqueamiento cultural que buscaba situar a México en el mapa de la civilización occidental (Ortiz Bullé Goyri, 2010, p. 93). Estos teatros funcionaron como emblemas del progreso (Romero Vázquez y Betancourt Mendieta, 2020, p. 265) que materializaban visualmente el ideal modernizador del régimen.

En el sentido de la colonialidad del poder y del saber formulada por Quijano y Mignolo, la adopción del modelo del teatro a la italiana no representó una simple transferencia técnica, sino un acto de mimesis colonial mediante el cual las élites buscaban emular a Europa y marcar distancia respecto

⁶ La concepción del director-genio formulada por Edward Gordon Craig en la Inglaterra de principios del siglo XX respondía al ideal de elevar el teatro a la categoría de las bellas artes, siguiendo una genealogía que se remonta al Renacimiento italiano. Esta ideología, que privilegia la autoría individual y desplaza la dimensión colectiva de la creación escénica, ha sido cuestionada desde perspectivas decoloniales en el Sur global. Guerra Arjona y la Asamblea Opaca (2025) señalan que la insistencia en la figura del autor único reproduce jerarquías coloniales del saber y oculta las prácticas comunitarias y colaborativas que sostienen la producción artística.

de lo indígena y lo popular, asociados con el atraso (Mignolo, 2003, p. 89). Esta arquitectura organizaba los cuerpos e instituyó un régimen de miradas que naturalizaba las diferencias de clase. Como se analizó previamente en relación con la matriz de poder (Bitrán Goren, 2021, p. 5), la disposición del espacio en el Teatro Juárez y el Palacio de Bellas Artes no solo segmentaba al público por su capacidad económica, sino que consagraba la experiencia estética como un privilegio de clase, donde la visibilidad del escenario era directamente proporcional al estatus social del espectador.

La escenografía de este periodo, dominada por el paradigma pictórico de telones pintados y decorados bidimensionales, operaba bajo la misma lógica colonial (García, 2013, p. 18). Los escenógrafos mexicanos fueron formados para reproducir paisajes y arquitecturas europeas mediante la técnica del telón de boca y la perspectiva pictórica, creando un imaginario visual ajeno al contexto local. Este fenómeno se explica también por el carácter textocentrista del teatro en los grandes recintos, donde todos los elementos de la puesta en escena —incluida la escenografía— estaban subordinados al texto dramático. La mayoría de las obras provenían de dramaturgos europeos, reforzando la mimesis colonial que privilegiaba modelos estéticos ajenos a la realidad mexicana.

Un ejemplo paradigmático es Manuel Eduardo de Gorostiza, considerado el dramaturgo más representado en México durante el siglo XIX. Aunque nació en Veracruz, realizó sus estudios en España y vivió allí cerca de dos décadas, adoptando ideologías eurocentristas que se reflejaron en su obra (Reyes Palacios, 2009). Su producción dramática muestra cómo el pensamiento europeizante permeaba el teatro mexicano, consolidando un modelo escénico en el que la escenografía quedaba supeditada a la textualidad colonial. Como documenta Escobar (2012), este sistema de representación “privilegiaba la ilusión de profundidad mediante pinturas sobre telones” que replicaban modelos franceses e italianos (p. 24).

No obstante, incluso dentro de este marco rígido, emergieron espacios de negociación y resistencia. Investigaciones recientes demuestran cómo algunos escenógrafos, particularmente los anónimos artistas que trabajaron en el Teatro Principal, introdujeron elementos y soluciones técnicas que respondían a los gustos y condiciones específicas del público mexicano (Barbosa Sánchez, 2015, p. 77). Estas adaptaciones incluían:

- La incorporación de motivos locales en los diseños de telones y utilería.
- La modificación de las técnicas de perspectiva para adaptarse a las dimensiones de los teatros mexicanos
- El uso de materiales autóctonos en la construcción de escenografías.

Estas prácticas constituyen lo que podríamos denominar *tácticas de apropiación creativa* mediante las cuales los artistas locales subvertían discretamente el modelo importado. Como sugiere Barbosa Sánchez (2015), en los intersticios del formalismo europeizante “se desarrollaron soluciones específicas para las condiciones locales” (p. 78), demostrando que la escenografía porfiriana no fue un simple calco, sino un campo de negociación cultural.

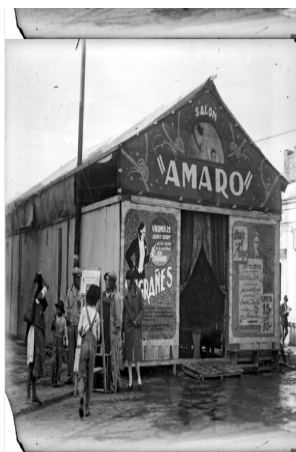
Esta tensión entre imposición y apropiación refleja lo que Rivera Cusicanqui (2010) identifica como la dinámica del mundo al revés (p. 25), donde las estructuras coloniales conviven con prácticas de resistencia que las desbordan. Los teatros porfirianos, aunque diseñados como templos de la cultura europea, terminaron albergando expresiones creativas que desafiaban el proyecto civilizatorio que pretendían encarnar.

2.2. La Revolución Mexicana: ¿Ruptura o reconfiguración de la colonialidad?

La historiografía tradicional ha presentado a la Revolución Mexicana (1910-1920) como un parteaguas que democratizó la cultura y abrió el camino hacia un arte nacional. Si bien es cierto que el conflicto armado dinamitó estructuras porfirianas, una mirada decolonial obliga a matizar este relato triunfalista. La Revolución no eliminó la colonialidad, sino que la reconfiguró bajo nuevas formas discursivas e institucionales. Como advierte Rivera Cusicanqui (2010), los procesos de aparente inclusión suelen operar una “domesticación de lo indígena y lo popular” (p. 71), vaciándolos de su potencial crítico para convertirlos en ornamento de la identidad nacional (Figura 5).

Figura 5

Carpa Salón Amaro, 1925.



Reprografía del Archivo Casasola.

Fuente: INBAL/CITRU. Fondo Escenografía Mexicana.

El conflicto tuvo un impacto material evidente en la práctica escenográfica. La destrucción de teatros formales y la proliferación de espacios efímeros —carpas, patios, plazas— generó lo que Martínez Aguilar (2019) identifica como una *democratización forzada* de la escenografía (p. 167). Los escenógrafos, obligados a trabajar con recursos limitados y en condiciones de alta movilidad, desarrollaron soluciones creativas y flexibles que desafiaban el formalismo y la tecnificación porfiriana. El teatro popular, como el *género chico* estudiado por Bryan (1983), experimentó un renacimiento y ganó visibilidad sin precedentes, constituyéndose en una de las expresiones culturales más dinámicas y masivas del periodo (p. 145). En estos espacios alternativos, la escenografía se liberó de la obligación de emular cánones europeos y pudo experimentar con estéticas más cercanas a la sensibilidad y el humor populares.

Sin embargo, esta efervescencia creativa pronto fue disciplinada por el proyecto cultural pos-revolucionario. El Estado emergente, en su búsqueda por construir una identidad nacional unificada, instrumentó un nacionalismo estatalizante que operó mediante exclusiones sutiles pero efectivas. El muralismo fue consagrado como arte nacional por excelencia, recibiendo financiamiento estatal y re-

conocimiento institucional, mientras que otras expresiones, como la escenografía de las carpas o el teatro campesino, fueron progresivamente marginadas por considerarse no serias o no modernas. Esta dinámica ilustra lo que Rivera Cusicanqui (2010) describe como la paradoja de la recolonización: la retórica de la inclusión y el mestizaje sirve, en la práctica, para neutralizar la diferencia radical y convertirla en un elemento administrable dentro del orden hegemónico (p. 71).

La creación de instituciones como la Secretaría de Educación Pública (1921) y, posteriormente, el Instituto Nacional de Bellas Artes (1946), si bien buscaba fomentar las artes, también estableció un sistema de consagración que tendió a privilegiar las expresiones fácilmente incorporables a la narrativa del México moderno. La escenografía que no se ajustaba a este proyecto —ya fuera por su carácter popular, su estética disruptiva o su base comunitaria— fue relegada a un estatus secundario, perpetuando bajo nueva retórica la jerarquía colonial entre lo culto y lo popular. La Revolución, por tanto, no acabó con la colonialidad, sino que negoció con ella, produciendo una síntesis en la que lo popular fue invitado a la mesa, pero solo bajo los términos definidos por el Estado y sus élites culturales. En este sentido, la Revolución no fue ni un corte radical ni una continuidad absoluta, sino un momento de “tensión histórica donde la colonialidad se adaptó a nuevas formas de gestión estatal de lo popular” (Rivera Cusicanqui, 2010, p. 71).

2.3. El Teatro de Ulises, Teatro de Orientación y Los Contemporáneos: Cosmopolitismo como colonialidad interna

El Teatro de Ulises (1928), Teatro de Orientación y el grupo de Los Contemporáneos son frecuentemente celebrados en la historiografía tradicional como la irrupción definitiva de la vanguardia y la modernidad en el teatro mexicano. Su labor de introducir a autores europeos y norteamericanos de vanguardia como Cocteau, O’Neill y Lenormand, así como su colaboración con el pintor vanguardista Agustín Lazo en la escenografía, representó una renovación del lenguaje escénico mexicano (Calva, 2002, p. 505). La propuesta estética de Lazo, caracterizada por una plasticidad sintética y simbólica, rompía conscientemente con el ilusionismo pictórico del naturalismo decimonónico (Figura 6).

Figura 6
Antígona, 1932.



Dirección: Julio Bracho. Escenografía: Agustín Lazo. Espacio: Teatro Orientación
 Fuente: INBAL/CITRU, Col. Fotográfica, Fondo Armando de Maria y Campo.

No obstante, una lectura decolonial permite problematizar este elogio indiscriminado, revelando lo que podríamos denominar una colonialidad interna en su proyecto intelectual. Su cosmopolitismo, aunque valioso como apertura, se construyó sobre un profundo desprecio por las expresiones locales y populares, consideradas manifestaciones de un México bárbaro que debía superarse mediante la asimilación acrítica de la cultura europea (Ortiz Bullé Goyri, 2002, p. 521). Como expresa Mignolo (2003), la lógica colonial se reproduce incluso en los gestos que aparentemente pretenden trascenderla, pues “la búsqueda de la modernidad implica, demasiado a menudo, la negación de la colonialidad” (p. 112).

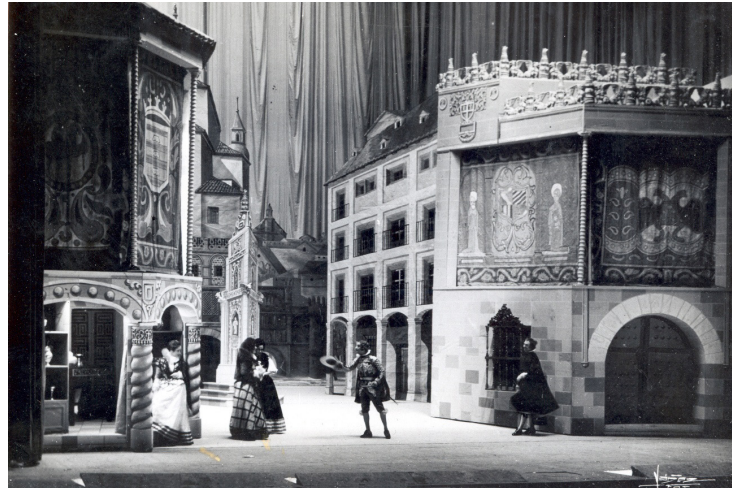
Esta epistemología de la negación del sustrato cultural local configura lo que Rivera Cusicanqui (2010) identificaría como un patrón de mimesis colonial (p. 53), donde las élites ilustradas buscan legitimidad replicando modelos metropolitanos y descalificando saberes autóctonos. El proyecto de Los contemporáneos, en su afán por conectarse con las corrientes artísticas parisinas, operó una sistemática exclusión de las tradiciones escénicas populares que, desde las carpas y los teatros barriales, estaban desarrollando formas de modernidad alternativas.

La dimensión conflictiva de este proyecto se evidencia en la recepción crítica de la época, donde fueron acusados de ser extranjerizantes y afeminados (Prensa INBAL, 2018). Estos epítetos no constituían meras críticas estéticas, sino acusaciones políticas que revelan cómo la construcción de la nacionalidad posrevolucionaria estaba profundamente entrelazada con nociones de masculinidad, raza y autenticidad cultural. Como explica Monsiváis (2000), la acusación de afeminamiento funcionaba como un marcador de alteridad que cuestionaba su legitimidad para representar lo mexicano (p. 87).

El canon hegemónico, al celebrar a Los Contemporáneos como pioneros de la modernidad teatral, ha tendido a ocultar esta dimensión excluyente de su proyecto, presentando su cosmopolitismo como un gesto puramente progresista. Sin embargo, como advierte Bhabha (2002), el cosmopolitismo de las élites del Sur global frecuentemente enmascara un complejo de inferioridad cultural que refuerza, en lugar de subvertir, las jerarquías coloniales (p. 45). La paradoja del Teatro de Ulises reside en que su gesto transgresor reproducía la misma lógica de desprecio hacia lo local que caracterizó al proyecto civilizatorio porfiriano, actualizándola bajo el disfraz de la vanguardia internacional.

2.4. La institucionalización posrevolucionaria: El INBA y la profesionalización de la exclusión

Los archivos del Fondo Escenografía Mexicana del CITRU muestran que los montajes oficiales priorizaban un realismo psicológico europeizante y un ideal de espectacularidad acorde con el proyecto nacionalista oficial, marginando expresiones híbridas o radicalmente experimentales (Escobar, 2012, p. 28). Antonio López Mancera, primer jefe del Departamento de Producción Teatral (1952-1978), ejemplifica esta élite institucional homogénea y dependiente del Estado posrevolucionario (Secretaría de Cultura, 2024).

Figura 7*La verdad sospechosa, 1934.*

Obra inaugural del Palacio de Bellas Artes.

Dirección: Alfredo Gómez de la Vega.

Escenografía: Carlos González.

Fuente: INBAL/CITRU. Fondo Escenografía Mexicana.

Este proceso de domesticación de la escenografía (Figura 7) puede entenderse como una manifestación de lo que Mignolo (2003) denomina la colonialidad del saber (p. 67), donde los criterios de validación del conocimiento reproducen las jerarquías epistémicas establecidas durante la colonia. La profesionalización a través del INBA implicó así la progresiva desconexión de la escenografía de sus raíces populares y comunitarias, transformándola en una disciplina especializada, reglamentada y funcional al proyecto de construcción nacional hegemónico. Los saberes técnicos de carpinteros, sastres y pintores especializados —muchos de ellos anónimos— que durante generaciones habían dado vida material a las puestas en escena, fueron subordinados al conocimiento teórico-académico de los nuevos escenógrafos institucionales, perpetuando bajo nuevas formas las exclusiones históricas del campo cultural mexicano.

2.5. La (in)visibilidad de las escenógrafas: El patriarcado en la sombra

El canon hegemónico ocultó sistemáticamente a escenógrafas como Fiona Alexander, Graciela Castillo del Valle, Félida Medina y Marcela Zorrilla mediante el silencio en el archivo y la omisión historiográfica (Ruíz Rivera, 2020, p. 105). Esta exclusión replicó una división sexual del trabajo que asignaba a hombres la concepción artística y a mujeres la ejecución material, un patrón patriarcal que reserva la esfera simbólica para lo masculino (Segato, 2016, p. 92). El archivo fotográfico de Castillo del Valle en el CITRU (ca. 1950) muestra su colaboración con López Mancera en posiciones secundarias, pese a contribuciones creativas equivalentes, demandando una sociología de la imagen para rastrear huellas visuales no censuradas (Rivera Cusicanqui, 2010, p. 20) (Figura 8).

Figura 8

Graciela Castillo del Valle, Antonio López Mancera y Celia “La Güera” Guerrero en el Palacio de Bellas Artes, 1950.



Fuente: INBAL/CITRU. Col. Fotográfica. Archivo Graciela Castillo del Valle.

La recuperación de su trabajo trasciende un ejercicio de justicia arqueológica. Implica desmontar la noción misma de autoría y genialidad que sustenta el canon hegemónico, conceptos heredados del romanticismo europeo que privilegian al individuo (masculino) sobre lo colectivo. Las escenografías, como demuestran los estudios de caso de Ruíz Rivera (2020), a menudo desarrollaron prácticas creativas profundamente colaborativas, en diálogo horizontal con directoras, actrices, vestuaristas y técnicas, generando metodologías de creación que desbordaban el modelo individualista y patriarcal predominante (p. 112).

Figura 9

*Boceto de escenografía para *Los soles trancos*, 1977.*



Dirección: Nancy Cárdenas. Escenografía: Félida Medina. Vestuario: Cristina Sauza.

Fuente: Archivo Particular Félida Medina.

Esta visibilización exige una auténtica revolución metodológica en la forma de escribir la historia del teatro. Como propone Rivera Cusicanqui (2010), se requiere desarrollar una sociología de la imagen que permita leer entre líneas de los archivos visuales y “descubrir sentidos no censurados por la lengua oficial” (p. 20). En el caso de las escenógrafas, esto implica rastrear sus huellas en los bordes de las fotografías, en los registros administrativos de producción, en las memorias orales de sus colaboradoras y en los bocetos y maquetas que sobrevivieron al olvido institucional (Figura 9). Solo mediante esta aproximación metodológica disruptiva podremos comenzar a tejer una historia de la escenografía mexicana que reconozca el papel fundamental de estas creadoras en la configuración del paisaje teatral nacional.

2.6. Resistencias y contra-archivos: Hacia una escenografía otredad

Las resistencias emergieron en teatros de carpa, con escenografías portátiles que priorizaban síntesis y conexión popular sobre ilusionismo oficial (Bryan, 1983, p. 152). Grupos independientes de los 1960-1970, como el de María Alicia Martínez Medrano (Teatro Campesino de Tabasco), exploraron escenografías integrales centradas en cuerpo y espacio comunitario, desplazando el textocentrismo europeo. Estas prácticas forman un contra-archivo de “armas de los débiles” (Scott, 1990, p. 136) que exige una mirada *ch'ixi*, sosteniendo contradicciones culturales sin síntesis forzada (Rivera Cusicanqui, 2010, p. 89).

El teatro de carpa, por ejemplo, desarrolló una escenografía portátil, económica e ingeniosa que dialogaba directamente con el humor y la sensibilidad popular. Sus escenógrafos, anónimos en su mayoría, crearon un lenguaje visual basado en la síntesis, la sugerencia y la complicidad con el público, muy distante del ilusionismo pictórico y la grandilocuencia de los teatros oficiales. Como documenta Bryan (1983), estas expresiones populares “constituyeron un espacio de autonomía creativa donde se desarrollaron formas escénicas alternativas al modelo europeizante” (p. 152). La materialidad precaria de estas escenografías no era solo una limitación económica, sino una elección estética que privilegiaba la inmediatez y la conexión emocional con el espectador.

De manera similar, las puestas en escena de grupos independientes en los años sesenta y setenta exploraron una escenografía integral que cuestionaba la primacía del texto dramático y ponía el acento en el cuerpo, el espacio y la experiencia sensorial. Trabajos pioneros de creadoras como Félida Medina en montajes como *Cementerio de automóviles* (1968) y *Los albañiles* y, posteriormente, la obra crítica y experimental de Jesusa Rodríguez (Figura 10) en espacios alternativos, contribuyeron a desplazar el modelo textocentrista heredado de la tradición europea, como ya se ha mencionado. La obra de Alejandro Luna (posterior a 1975 y que aquí se menciona como horizonte, no como corpus central de este relato), quien declaró que “la escenografía no existe, existe el teatro” (Montoya, 2022, p. 3), representa un punto culminante de esta búsqueda de una escenografía descolonizada, que ya no servía para decorar sino para significar. Como explica el propio Luna en entrevista con Montoya (2022), su propuesta buscaba “desmantelar la noción de escenografía como telón de fondo para construirla como un elemento orgánico del hecho teatral total” (p. 4).

Figura 10

Concilio de amor, 1987.



Dirección: Jesusa Rodríguez. Escenografía: Tolita Figueroa y José Manuel Rodríguez. Vestuario: Tolita Figueroa. Música: Liliana Felipe.

Fuente: INBAL/CITRU.Colección Fotográfica General.

Estas prácticas de resistencia exigen, como propone Rivera Cusicanqui (2010), una mirada *ch'ixi* (p. 89): una visión capaz de sostener la contradicción y de reconocer la coexistencia de múltiples temporalidades y lógicas culturales sin forzar su síntesis u homogeneización. Esta perspectiva nos permite leer en las grietas del archivo oficial las huellas de esas otras escenografías que desbordaron el canon: desde las adaptaciones creativas de los escenógrafos anónimos del Teatro Principal durante el Porfiriato (Barbosa Sánchez, 2015, p. 77) hasta las propuestas espaciales radicales del teatro campesino e indígena que emergió en los años setenta.

Recuperar estos contra-archivos no es un ejercicio de nostalgia, sino un acto de justicia epistémica que permite, como recalca Rivera Cusicanqui (2010), “reactualizar aspectos no conscientes del mundo social” (p. 19) y visibilizar las múltiples modernidades que coexistieron en el México del siglo XX. Solo mediante esta aproximación podremos comenzar a tejer una historia de la escenografía mexicana que honre su complejidad y riqueza, más allá de las narrativas hegemónicas que han dominado la historiografía.

Conclusiones interpretativas: Hacia una memoria escenográfica dialógica

El análisis realizado a lo largo de esta investigación permite concluir que la historiografía de la escenografía mexicana entre 1895 y 1975 ha estado estructurada por un canon hegemónico que no constituye un reflejo natural de los hechos, sino una construcción política al servicio de proyectos nacionales que fueron, simultáneamente, coloniales y patriarcales. Este canon operó mediante meca-

nismos de exclusión —eurocentrismo, profesionalización elitista, invisibilización de las mujeres— que han distorsionado la comprensión del pasado escénico. La adopción del modelo del teatro a la italiana durante el Porfiriato, analizada en el apartado 2.1, no fue una simple transferencia técnica, sino un acto de mimesis colonial mediante el cual las élites buscaron emular Europa, distanciándose de lo indígena y lo popular (Mignolo, 2003, p. 89).

La aplicación de la hermenéutica de Ricœur y de los estudios decoloniales ha permitido desmontar estos mecanismos y demostrar que la memoria histórica es, en realidad, un *campo de batalla* simbólico. Ricœur señala (2003) que existe una dialéctica fundamental entre memoria y olvido donde “el trabajo del duelo es el precio de la memoria” (p. 85). Frente a la *historia única* del canon, es necesario oponer una *memoria dialógica* capaz de escuchar las múltiples voces silenciadas: las de los artesanos, las de las escenógrafas, las de los creadores populares cuyas prácticas de resistencia analizamos en el apartado 2.6.

Esta tarea de descolonización historiográfica trasciende el mero ejercicio académico para adquirir implicaciones éticas y políticas. El trabajo de la memoria se convierte, en palabras de Ricœur (2004), en un “acto de justicia hacia los ausentes” (p. 112). Recuperar las contribuciones de los marginados no se reduce a “hacerles un lugar” en la historia, sino a restituirles su dignidad histórica y reconocerlos como sujetos plenos de su propio destino. La invisibilización de las escenógrafas, documentada en el apartado 2.5, responde a lo que Segato (2016) identifica como la estructura patriarcal que reserva para los hombres el dominio de la esfera simbólica (p. 92).

En este sentido, este artículo propone una serie de desplazamientos epistemológicos fundamentales para futuras investigaciones:

1. Del genio individual a la creación colectiva. Desmantelar el mito del autor único y reconocer el carácter colaborativo de la escenografía, tal como practicaron las escenógrafas en sus trabajos colectivos (apartado 2.5).

2. De la obra al proceso. Desplazar la mirada de los productos terminados hacia los procesos creativos, las condiciones laborales y las redes de colaboración que los hicieron posibles, incluyendo los espacios efímeros de la Revolución Mexicana (apartado 2.2).

3. Del centro a los márgenes: Prestar atención sistemática a los espacios y prácticas considerados periféricos (carpas, teatros ambulantes, comunidades), donde a menudo se encuentran las innovaciones más radicales, como en el teatro de carpa (apartado 2.6).

4. De lo visible a lo invisible: Desarrollar metodologías, como la sociología de la imagen propuesta por Rivera Cusicanqui (2010, p. 19), capaces de leer los silencios de los archivos, interpretar huellas indirectas y reconstruir las biografías de quienes no firmaron sus obras.

Solo mediante una epistemología otra, descolonizada y feminista, podremos construir una historia de la escenografía mexicana fiel a la complejidad del pasado y útil para los desafíos del presente. Una historia que, en palabras de Rivera Cusicanqui (2010), no aspire a la síntesis totalizadora, sino que sepa “habitar en la contradicción y celebrar la riqueza de lo múltiple” (p. 89), reconociendo que el periodo 1895-1975 no fue una secuencia lineal de desarrollo, sino un complejo momento de negociación entre tradiciones, de experimentación con nuevas posibilidades expresivas y de construcción gradual de un campo profesional autónomo que nunca logró silenciar las voces que desde los márgenes insistían en contar otra historia.

Referencias

- Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica (México)*, 26(73), 249–264. <https://sociologiamexico.azc.uam.mx/index.php/Sociologica/article/view/112>
- Barbosa Sánchez, A. (2015). *La estampa y el grabado mexicanos. Tradición e identidad cultural*. Universidad Autónoma Metropolitana. http://csh.izt.uam.mx/sistemadivisional/SDIP/proyectos/archivos_rpi/dea_35147_773_511_11_1_LIBRO%20LA%20ESTAMPA.pdf
- Barriendos Rodríguez, J. (2007). La nueva historia cultural. *Alteridades*, 17(33), 101–110. <https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/240>
- Beltrán Catalán, C. J., Bejarano, C., y Sierra García, M. (2018). Escenografías de la colonización en la Exposición Iberoamericana. Los dioramas de la Exposición Histórica y Cartográfica del descubrimiento de América. En A. Graciani & M. Barrientos (Coords.), *Imagen, escenografía y espectáculo en la Exposición Iberoamericana: Volumen I. Testimonios, artistas y manifestaciones* (pp. 111–136). Editorial Universidad de Sevilla.
- Bhabha, H. K. (2002). *El lugar de la cultura*. Manantial.
- Bitrán Goren, Y. (2021). Público teatral y formación de identidad en la Ciudad de México (1820–1850). *Sonus litterarum*. <https://sonuslitterarum.mx/publico-teatral-y-formacion-de-identidad-en-la-ciudad-de-mexico-1820-1850/>
- Bourdieu, P. (1991). *El sentido práctico*. Taurus.
- Bryan, S. E. (1983). Teatro popular y sociedad durante el Porfiriato. *Historia Mexicana*, 33(1), 130–169. <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/2579/2090>
- Calva, L. (2002). Algo más en el teatro experimental en México (periodo posrevolucionario): La experiencia de Alfredo Gómez de la Vega (y un pequeño paréntesis sobre Gloria Iturbe). En D. E. Meyran, *Théâtre et pouvoir* (pp. 503–510). Presses Universitaires de Perpignan. <https://doi.org/10.4000/books.pupvd.29884>
- Deleuze, G. (1999). ¿Qué es un dispositivo? En *Michel Foucault, filósofo* (pp. 155–163). Gedisa.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: Una impresión freudiana*. Trotta.
- Escobar, A. (2012). *Escenografías del olvido. Cambios paradigmáticos del teatro mexicano s. XX y XXI*. <https://citru.inba.gob.mx/publicaciones/libros/electronicos/ebook3/24.html>
- Escobar, A. (2017). *Antonio López Mancera, escenógrafo*. Secretaría de Cultura, INBAL, CITRU. <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/1455>
- Foucault, M. (1992). *Microfísica del poder* (2ª ed., J. Varela & F. Álvarez-Uriá, Trad.). La Piqueta.
- García, Ó. A. (2013). Del coliseo al teatro: Transición de paradigmas en la escena mexicana del siglo XIX. *Hecho teatral*, 5, 15–28. <https://www.hechoteatral.com/index.php/hteatral/article/view/126>

- Guerra Arjona, F., & Asamblea Opaca. (2025). *Coreografías del habitar*. Ediciones OnA.
- Instituto Nacional de Bellas Artes. (26 de septiembre de 2018). *El Teatro de Ulises y la dramaturgia moderna, parte del legado de Los Contemporáneos a nueve décadas de su aparición*. <https://inba.gob.mx/prensa/10581/el-teatro-de-ulises-y-la-dramaturgia-moderna-parte-del-legado-de-los-contemporaneos-a-nueve-decadas-de-su-aparicion>
- Lythgoe, E. (2021). Esbozos de una hermenéutica crítica en Ideología y utopía de Paul Ricœur. *EN-DOXA*, (48), 145–163. <https://doi.org/10.5944/endoxa.48.2021.25780>
- Martínez Aguilar, J. M. (2019). El Salón Apolo de Pátzcuaro. Un teatro inaugurado durante la Revolución mexicana. *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, 41(163), 13–44. <https://doi.org/10.24901/rehs.v41i163.675>
- Mignolo, W. (2003). *Historias locales / diseños globales: Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Akal.
- Monsiváis, C. (2000). *Aires de familia: Cultura y sociedad en América Latina*. Anagrama.
- Montoya, D. (2022). Alejandro Luna: Momentos de una escenografía integral. *Revista electrónica Imágenes*. <https://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/alejandro-luna>
- Ortiz Bullé Goyri, A. (2002). Un camino hacia el poder cultural en México: El Teatro de Ulises (1928). En D. E. Meyran, *Théâtre et pouvoir* (pp. 519–526). Presses Universitaires de Perpignan. <https://doi.org/10.4000/books.pupvd.29884>
- Ortiz Bullé Goyri, A. (2010). Teatros y vida escénica en las conmemoraciones del centenario. *Fuentes humanísticas*, 40, 91–99. <https://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/view/202>
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (Comp.), *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales* (pp. 201–246). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO). <https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507042402/eje3-8.pdf>
- Reyes Palacios, F. (2009). *Manuel Eduardo de Gorostiza en su contexto dramaturgico*. Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Ricœur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica.
- Ricœur, P. (2008). *Finitud y culpabilidad*. Trotta.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón. <https://tintalimon.com.ar/libro/ch-ixinakax-utxiwa/>
- Romero Vázquez, J., y Betancourt Mendieta, A. (2020). Emblemas del progreso: El Teatro Colón y el Palacio de Bellas Artes en la construcción de la nación, Argentina y México, 1880–1910.

- Signos históricos*, 22(44), 260–292. <https://signoshistoricos.izt.uam.mx/index.php/historicos/article/view/538/592>
- Ruíz Rivera, P. (2020). La (in)visibilidad de las escenógrafas mexicanas (1950–1990). *Investigación Teatral*, 11(18), 100–120. https://www.researchgate.net/publication/346617100_La_invisibilidad_de_las_escenografas_mexicanas_1950-1990
- Ruíz Rivera, P. (2022). Mexican Ra-ta-plan, entre lo tradicional y lo moderno: Roberto Galván, escenógrafo. En Ó. A. García (Coord.), *La escena y sus recintos: Arquitectura teatral y escenografía en México* (pp. 87-98). Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), Facultad de Filosofía y Letras, Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) UNAM. <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/2940>
- Scott, J. C. (1990). *Domination and the arts of resistance: Hidden transcripts*. Yale University Press.
- Secretaría de Cultura. (2024, marzo 9). *Antonio López Mancera, un apasionado del arte escenográfico*. <https://www.gob.mx/cultura/prensa/antonio-lopez-mancera-un-apasionado-del-arte-esce-nografico>
- Segato, R. L. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de Sueños. https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/map45_segato_web.pdf
- de Sousa Santos, B. (2009). *Una epistemología del Sur: La reinención del conocimiento y la emancipación social*. Siglo XXI, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO).