



Cultura

Secretaría de Cultura



INBAL

Repositorio de Investigación y Educación Artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro

Cómo citar este documento: Ibarra, Edith, coordinadora. *Relatos que elaboran memoria: archivos de mujeres creadoras de la escena teatral en México*. México, Secretaría de Cultura / INBAL / CITRU, 2025. INBA Digital, <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/3>. PDF.

Descriptorios Temáticos (palabras clave): Creadoras escénicas mexicanas – Archivos. Iris, Esperanza, 1884-1962. Ocampo, María Luisa, 1899-1974. Castillo, Graciela, 1927-2024. Medina Félica, 1941-2020. Guevara, Aída, 1932-. Archivos teatrales. Documentación teatral.

RELATOS QUE ELABORAN MEMORIA: archivos de mujeres creadoras de la escena teatral en México

Edith Ibarra, coordinadora

E X — C É N T R I C A S

CAAS



Cultura
Secretaría de Cultura



INBAL

CITRU

**Relatos que elaboran memoria:
archivos de mujeres creadoras de la escena
teatral en México**

ESTUDIOS E INVESTIGACIONES

Edith Ibarra, coordinadora

**Relatos que elaboran memoria:
archivos de mujeres creadoras de la escena
teatral en México**

Primera edición. *Relatos que elaboran memoria: archivos de mujeres creadoras de la escena teatral en México, 2025*

Producción:
Secretaría de Cultura
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

© Edith María Alberta Ibarra Araujo
© Mónica Paola Acosta Carrillo
© Julieta Rivas Guerrero
© Sisu González Ramírez
© Patricia Ruiz Rivera
© Claudia Irán Jasso Apango

Cuidado editorial / Rodolfo Obregón
Diseño y programación / Araceli Basilio Tapia
Difusión ciclo Ex — céntricas / Araceli Rebollo Hernández

D.R. © 2025 de la presente edición

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli
Paseo de la Reforma y Campo Marte s/n, colonia Chapultepec Polanco, alcaldía Miguel
Hidalgo, C. P. 11560, Ciudad de México.

Las características gráficas y tipográficas de esta edición son propiedad del Instituto
Nacional de Bellas Artes y Literatura de la Secretaría de Cultura.



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons Atribución 2.5 México (CC BY 2.5). Para ver una copia de esta licencia visite: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>. Puede ser utilizada con fines educativos, informativos o culturales siempre que se cite la fuente y se respeten a cabalidad los derechos morales de los autores involucrados. Disponible para su acceso abierto en: [Repositorio Digital INBA](#).

ISBN: 978-607-605-871-8

Hecho en México



Introducción

Edith Ibarra

Prólogo

Memorias, ausencias y rescates

Mónica Acosta

Archivo personal Esperanza Iris

Julieta Rivas

Archivo María Luisa Ocampo

Edith Ibarra

Archivo Graciela Castillo

El beneficio de la voluntad

Sisu González

Archivo Félida Medina

Patricia Ruiz Rivera

Archivo Aida Guevara

Una transformación de la mirada

Claudia Irán Jasso Apango

Introducción

Dado que la academia insiste en preservar y continuar sosteniendo las pautas androcéntricas que organizan la vida cultural de nuestro país, se hace urgente encontrar otros modos en los que el trabajo creativo, de gestión, de cambio social producido por las mujeres sea reconocido como la labor de sujetos poseedores de una mirada diferenciada.

Si bien en su inicio Ex — céntricas surgió a pedido de la Coordinación de Investigación del CITRU para dar a conocer el trabajo de dramaturgas mexicanas, mi propuesta consistió, en ese momento, en presentar la labor escénica de mujeres que están en las periferias, en lugar de seguir sosteniendo los lugares de poder que los centros propician. De este modo, el primer ciclo organizado con ese objetivo se nombró “Abordajes (ex)Scéntricos. Textualidades y espectacularidades ex/céntricas”.

La intención de ese primer ciclo (2022) fue propiciar la reflexión sobre distintos modos de producir texto y espectáculo desde el intercambio de experiencias, para después analizar las desigualdades que producen los centros que regulan la producción artística y el acceso a la misma. Sin querer llegar a un acuerdo o a un consenso, quisimos pensar juntas, al lado de una estudiante de teatro (Isabel Narezo), un colectivo cultural (La Pollería Cultural), una directora de escena (Rocío Carrillo) y una gestora y profesora de la Universidad Veracruzana Intercultural sede Grandes Montañas (Claudia Eguiarte).

En el segundo año (2023) organizamos un merecido homenaje a la labor de Olga Martha Peña Doria, investigadora en la Universidad de Guadalajara,

para dar cuenta de sus esfuerzos por recuperar la escritura hecha por mujeres, pues su trabajo académico contribuyó a hacer evidente que las mujeres participamos activamente en la producción de patrimonios culturales de un país. De este homenaje resultaron una “Propuesta para construir un manifiesto, que se reconstruya y gire con el tiempo y con las cuerpas, de las mujeres académicas que trabajan en pro de la dramaturgia de mujeres”, además de tres ensayos que aún están sin publicar: “La visible rebeldía de Olga Martha Peña Doria” de Edith Ibarra, “Del espejo de lo notable o el reflejo ausente de las mujeres en la investigación de las artes escénicas” de Paloma López Medina Ávalos y “Del prestigio al acto de enunciarse” de Leticia Rodríguez.

Para el tercer año (2024), ante la jubilación de la investigadora de Virginia Tech, Jacqueline Bixler —estudiosa de la obra de Sabina Berman, Victor Hugo Rascón Banda y Emilio Carballido, entre otrxs—, organicé un homenaje para reconocer su trabajo como estudiosa del teatro en México, así como su labor como editora de *Latin American Theatre Review*, revista que alienta la investigación de nuestro teatro.

Es importante señalar que en esta política de distribución, una académica que se dedica al estudio de la dramaturgia escrita por mujeres es colocada en la periferia de la investigación teatral, lo mismo que un proyecto cultural pensado para amas de casa, o una investigadora norteamericana que estudia el teatro mexicano; porque los centros hegemónicos que se articulan en la misma academia, en las secretarías de cultura, en países del norte global, sitúan tanto al estudio de la dramaturgia escrita por mujeres como un tema sin relevancia, como a un proyecto cultural pensado para amas de casa como algo sin importancia y al teatro mexicano como un teatro menor. De ahí que en los ciclos que se han presentado en los últimos tres años se revelen estas contradicciones.

Persistir en este proyecto es un ejercicio consciente para aminorar el silenciamiento, la falta de reconocimiento de los aportes de actrices, directoras de escena, escenógrafas, dramaturgas, gestoras culturales, investigadoras teatrales, diseñadoras de vestuario, diseñadoras de sonido, además de todas las realizadoras que siguen permaneciendo en la sombra.

Este año (2025), el ciclo se ha definido como “Ex — céntricas: capitales culturales en femenino en la escena mexicana” y en él se presentó el resultado del estudio del Archivo María Luisa Ocampo, además de mostrar cuatro archivos más de mujeres creadoras de la escena mexicana en resguardo del CITRU: el Archivo personal Esperanza Iris, el Archivo María Luisa Ocampo, el Archivo Graciela Castillo, el Archivo Félida Medina y el Archivo Aída Guevara.

La elección de estos archivos obedece a que las investigadoras invitadas, Julieta Rivas, Sisu González, Patricia Ruiz y Claudia Jasso —a quienes agradezco profundamente su complicidad en este proyecto— han trabajado con ellos y tienen tanto conocimiento del archivo como una experiencia con los documentos. Es así que el lector encontrará ante todo la experiencia de nuestras investigadoras con los archivos, su manera de situarse ante ellos, sea desde la archivonomía hasta la indignación, de la investigación exploratoria del archivo hasta el detalle en la descripción del fondo.

La heterogeneidad de los textos que presenta este libro sólo da cuenta de la diversidad en las miradas, es decir, en la manera en la que cada investigadora del área de Documentación ha resuelto su aproximación con los documentos, con el personaje estudiado; pues ese fue el criterio que permeó la invitación: hablar del archivo no para fundar una verdad o una lectura unívoca sino para hacer evidentes los vínculos que establecemos con los documentos, los cruces intelectuales, afectivos, técnicos que se juegan

en el estudio de los archivos.

No está por demás mencionar otros archivos de mujeres, que no se expondrán esta vez pero que también conforman el acervo documental del CITRU: Archivo Adriana Roel, Archivo Malkah Rabell, Archivo Mercedes Pascual, Archivo Nancy Cárdenas, Archivo Pilar Crespo, Archivo Pilar Pellicer, Colección Alegría Martínez, Colección fotográfica Christa Cowrie, Colección Marta Aura, Colección programas de mano Lilia Aragón, Colección programas de mano LR.

Queda pues este libro como testimonio de este cuarto ciclo de “Ex — céntricas: capitales culturales en femenino en la escena mexicana”, así como la invitación a revisar estos archivos, capitales culturales en femenino; a mirarlos para entrar en diálogo con los documentos y con las creadoras que los produjeron.

Edith Ibarra

Coordinadora académica del ciclo Ex — céntricas

Prólogo

Memorias, ausencias y rescates

Mónica Acosta/Universidad Iberoamericana

¿En qué pensamos cuando hablamos de "archivo"? Esta pregunta regresa a mí cada vez que entro a mi área de trabajo. Desde allí, puedo observar la estantería que resguarda siglos de otras vidas, algunas de ellas completamente desconocidas para mí, hasta el día en que vi aquellos nombres impresos en los rótulos de las cajas AG12. Lo que en principio fueron simples papeles, conversaciones epistolares, pertenencias personales e incluso objetos cotidianos, hoy se transforman en materia susceptible de ser archivo, al ser organizados, preservados y catalogados. Bajo esta mirada, el archivo ya no se limita a ser un mero depósito de documentos, sino que se convierte en un espacio activo de memoria, un tejido en el que persisten las voces, los gestos y las ausencias del pasado.

Esta observación cotidiana me lleva a cuestionar el sentido tradicional del archivo: ¿es sólo un lugar de resguardo? O ¿es más bien una forma de atender las memorias de quienes han quedado, en ocasiones, fuera de los marcos oficiales de la historia? Cada etiqueta, cada caja es una invitación a reparar silencios, a escuchar historias que de otro modo permanecerían invisibles. Pensar el archivo, entonces, es asumir una responsabilidad ética: no sólo ordenar y conservar, sino también abrir caminos para que otras memorias, frecuentemente olvidadas o marginadas, encuentren su espacio de reconocimiento. En ese gesto de atención, escucha y conversación, el archivo se revela como un acto de resistencia frente al olvido.

Así, el archivo no sólo resguarda documentos: también sostiene voces, presencias y silencios susceptibles de una capacidad plástica que les permite ser leídos y reinterpretados una y otra vez. La plasticidad de los archivos nos permite a quienes conversamos con ellos encontrar agencias ni siquiera sospechadas en el devenir histórico. Cuando Catherine Malabou afirma que “la plasticidad hace posible la aparición o la formación de la alteridad ahí donde la otra falta absolutamente” (8), señala un proceso radical: no se trata simplemente de adaptarse a lo existente, sino de formar algo nuevo en condiciones donde ni siquiera hay un "afuera" accesible. En otras palabras, la plasticidad no sólo transforma lo dado, sino que crea la posibilidad de lo otro, incluso allí donde parecía no existir.

De ahí que pensar el archivo sea, también, un acto de escucha, de restitución y de diálogo con las memorias que el tiempo amenaza con borrar, pero que siguen latiendo entre cajas, papeles y objetos. A lo largo de los textos presentados a continuación, podemos comprender que éste está compuesto por fragmentos disímiles entre sí: cartas, fotografías, libretas, programas de mano, notas manuscritas, vestuarios, registros de imagen. Fragmentos que, al ser contenidos y resguardados, tendrán la posibilidad de mostrar historias.

El presente *dossier*, *Relatos que elaboran memoria: archivos de mujeres creadoras de la escena teatral en México*, muestra historias de vidas que se inscribieron en la escena teatral y que merecen ser recordadas y compartidas. Son narrativas que visibilizan trayectorias extensas, desafíos estéticos, luchas personales y colectivas. Este libro es, en sí mismo, una apuesta por mostrarnos y recordarnos dichas historias. En sus páginas se recorren los archivos de mujeres que marcaron, desde distintas posiciones, la historia del teatro en México. La selección de archivos nos muestra un abanico de las posibilidades del quehacer teatral de las mujeres, las que

escribieron, dirigieron, gestionaron, diseñaron y actuaron. haciendo acento en la contribución de aquellas que fueron parte fundamental en la construcción de la escena teatral en este país.

En ese sentido, la conservación de sus archivos es la posibilidad de asomarnos a los mundos (personales e institucionales) de dichas mujeres a través de sus papeles y objetos. Cuando observamos los documentos que articulan los archivos podemos preguntarnos: ¿cómo se construye un legado?, ¿qué tipo de legado les interesó construir?

El archivo no es un conjunto de documentos inertes. Para la archivista, cada carpeta, cada caja, cada etiqueta fue en su momento una decisión: guardar, nombrar, preservar. Estas decisiones cotidianas posibilitan la construcción del acervo. Cada documento implica una gestión que recae en tiempo y forma, y todo ello posee un valor inestimable en tanto comprendemos la importancia detrás de esos “papeles”, como de los agentes que los produjeron.

Es así como el trabajo sostenido de espacios como el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), adquiere otra dimensión al abrir sus puertas a los acervos de mujeres cuyas trayectorias han enriquecido el panorama teatral mexicano. Como muestra de ello, en este libro se recorren cinco archivos que ofrecen miradas singulares sobre la práctica escénica, la vida cultural y la historia social de su tiempo: Esperanza Iris, María Luisa Ocampo, Graciela Castillo, Félida Medina y Aída Guevara. Cada uno de estos nombres representa una historia particular y, a la vez, una parte de una memoria colectiva que se construye en el presente.

Algunos de estos acervos contienen programas de mano y agendas; otros conservan cartas personales, diarios, bocetos de vestuario, proyectos

inconclusos, documentos administrativos. En la diversidad es en donde radica la riqueza. Sin embargo, todos comparten algo: son huellas que permiten reconstruir una vida, una trayectoria, una época. Nos recuerdan que el teatro no sólo se hace sobre el escenario, sino también en la gestión, en la escritura, en los procesos de organización, en los lazos con otras creadoras.

Este libro no sólo presenta casos de estudio, propone una forma de acercarse a la documentación. Invita a leer con atención los archivos que son resultados de una vida. A ver en cada página no sólo una evidencia, sino una posibilidad de diálogo.

En su texto, Julieta Rivas nos invita a sumergirnos en el Archivo personal Esperanza Iris, en donde encontramos la imagen de la actriz, quien se desdobra en su carrera artística y su vida personal a través de una compleja trama de objetos (todos ellos difíciles de asimilar metodológicamente) y que evidencian la vida y obra de una artista tan prolífica.

Por su parte, la investigadora Edith Ibarra nos permite ver en el Archivo María Luisa Ocampo una dimensión profundamente humana detrás de la dramaturga, funcionaria y mediadora. Bajo una sensibilidad capaz de sorprenderse a sí misma, la autora nos invita a mirar a través del archivo la vulnerabilidad de una mujer de gran trayectoria.

En cuanto a Sisu González, la diversa constitución del Archivo Graciela Castillo nos muestra lo que el perspicaz ojo de la escenógrafa y vestuarista Graciela Castillo del Valle permitió por medio de cada documento, al generar una memoria de su vida y su trayectoria profesional con una conciencia sobre ello; lo que convierte a este archivo en una pieza clave para entender el impacto de su quehacer.

Patricia Ruiz toma de pretexto el Archivo Félida Medina para analizar el

“giro archivístico” en el feminismo y, por supuesto, en las humanidades y ciencias sociales. Es desde esta nueva perspectiva de análisis que el poder agentivo de las mujeres surge desde los silencios para expresarse activamente en el devenir histórico. La autora nos invita a pensar en el “archivo vivo”, más allá de la categoría comprendida como una de las etapas del ciclo de vida documental, como una categoría que nos permite comprender a los acervos documentales como entes con la capacidad de reformularse constantemente.

Por último, el caso del Archivo Aida Guevara, llevado por Claudia Jasso, direcciona nuestro entendimiento sobre el dinamismo de los archivos, nuevamente desde la mirada conceptual del “archivo vivo”; una lente desde la cual nos invita a observar la trayectoria de la escenógrafa y actriz bajacaliforniana. Haciendo énfasis en el desplazamiento del centro a la periferia, Jasso consigue trasladar nuestra mirada fuera de la escena capitalina para aventurarse al territorio fronterizo del cual se alimentan toda clase de documentos y objetos contenidos en el archivo de Aida Guevara.

En todo este camino narrativo descubrimos que quien archiva cree que habrá alguien que lea, que mire, que escuche. Este libro se inscribe en ese gesto: reunir, nombrar, compartir. Y al hacerlo, nos permite volver la mirada hacia mujeres que hicieron historia en el teatro, muchas veces desde el margen, desde el silencio, desde la trastienda, desde la alteridad. Este es también un reconocimiento a su trabajo, a su presencia, a su voz.

Leer este libro es entrar a una habitación hecha de papeles y de voces plásticas. Es pasearse entre huellas que alguna vez fueron cuerpos en movimiento, ideas que buscaron su lugar en el mundo. Y también es una invitación a seguir preguntando: ¿qué queda?, ¿qué guardamos?, ¿cómo leemos lo que se conserva? Este recorrido es sólo una puerta. Que estas

páginas despierten otras lecturas, otras preguntas, otras miradas, pues el archivo está vivo, y en él, muchas vidas siguen hablando.

Fuente citada

Malabou, Catherine. *La plasticidad en espera* (M. Sánchez, Trad.).
Editorial Trotta, 2005.

Archivo personal Esperanza Iris

Julieta Rivas



Cédula de migración de Esperanza Iris. (1936)
INBAL/CITRU. Archivo personal Esperanza Iris.

Introducción

Las personas necesitamos de información para realizar nuestras actividades en los diferentes entornos de nuestra vida: el trabajo, la familia, las amistades, la escuela, la salud, las finanzas, la espiritualidad, entre otros. La información está fijada en una materia a la que se le llama soporte: el papel, el papel fotográfico, las memorias USB, los discos duros, por mencionar algunos.

En la archivística existe un concepto llamado ciclo vital del documento que establece los estadios del documento en cuanto a su uso y define a partir de qué acciones se generan los documentos; es decir, para hacer un trámite en alguna institución se requiere de un documento que inicie este trámite, ya sea un documento que me identifique, el formato de solicitud que se debe llenar, mismos que generarán un movimiento administrativo o financiero que generará, a su vez, otro documento. A esta operación se le denomina estadio activo para el ente generador, archivo de trámite para la archivonomía.

Una vez que concluye la acción o el trámite, los documentos ya no tendrán movimiento, pero generalmente los tenemos cerca, los conservamos en caso de consultar algo, por ejemplo, revisar o cotejar un dato. A esto se le nombra estadio semiactivo, archivo de concentración para los archivistas.

Conforme pasan los años, ya no requerimos de la información que guardan esos documentos, ya no tocamos la información de forma definitiva. Este momento de los documentos se llama estadio inactivo, archivo histórico. De esta circunstancia surge la equívoca denominación de “archivo muerto” porque, insisto, no lo vuelve a tocar el ente generador porque ya no le es útil. Lo importante a resaltar es que esos documentos sí tienen valor porque esos datos le interesan a otra mirada. Así se completa el ciclo: mientras los documentos no tienen valor para el ente generador, sí tienen valor para otras personas que los consultan, de ahí que estos se vuelven activos o fuente primaria de información para las investigaciones.

Los archivos personales

Los archivos personales, como fuentes de información primaria, adquirieron importancia pues, por algún tiempo, sólo se consideraban documentos de archivo a aquellos generados y custodiados por instituciones

públicas, a los que la comunidad de investigadores sólo podía consultar hasta su etapa de archivo histórico.

Para temas de gestión y servicios de información, en nuestro país, las unidades de archivo en las instituciones públicas convocaban a comités técnicos (COTECUCA y COTECAREM) con la intención de desarrollar metodologías de trabajo en la gestión documental. Del mismo modo, en la iniciativa privada también existían responsable de las unidades a cargo de archivos y colecciones que empezaron a reunirse para compartir experiencias de trabajo técnico, así como lo concerniente a servicios de información a la comunidad académica. Con el tiempo, se constituyeron en asociaciones como la Asociación Mexicana de Archivos y Bibliotecas Privados de México y organizaron eventos para compartir prácticas, proyectos y resultados como el Primer Coloquio Internacional de Archivos y Bibliotecas Privados (1997), del que se publicaron sus memorias.

Con el desarrollo del estudio de la vida cotidiana, los documentos de las personas, de forma aislada o en su conjunto, se posicionaron como fuente primaria de información para la academia, lo que llevó a formalizar la metodología archivística para su procesamiento, en particular con la clasificación, al aplicar los principios de procedencia y de orden original.

Actualmente, estos cambios se reconocen en la Ley General de Archivos publicada en 2023; por un lado, ésta considera al archivo como “[el] conjunto organizado de documentos producidos o recibidos por los sujetos obligados en el ejercicio de sus atribuciones y funciones, con independencia del soporte, espacio o lugar en que se resguarden”, y a los generadores de archivos o sujetos obligados se les define de la siguiente manera en el artículo 3:

A cualquier autoridad, entidad, órgano y organismo de los Poderes Legislativo,

Ejecutivo y Judicial, órganos autónomos, partidos políticos, fideicomisos y fondos públicos; así como cualquier persona física, moral o sindicato que reciba y ejerza recursos públicos o realice actos de autoridad de la federación, las entidades federativas y los municipios, así como a las personas físicas o morales que cuenten con archivos privados de interés público.

Sin embargo, esta distinción ya estaba presente en la definición del Consejo Internacional de Archivos, que recupera Antonia Heredia en su manual *Archivística general. Teoría y práctica*:

Archivo es uno o más conjuntos de documentos, sea cual sea su fecha, su forma y soporte material, acumulados en un proceso natural por una persona o institución pública o privada en el transcurso de su gestión, conservados, respetando aquel orden, para servir como testimonio e información para la persona o institución que los produce, para los ciudadanos o para servir de fuentes de historia. (93)

Es el caso de varios archivos que se conservan en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) que son fuente de estudio para la investigación teatral en México. Es importante señalar que los archivos personales pasan por un procesamiento técnico que, a grandes rasgos, se puede plantear así:

- **Rescate:** se recuperan los documentos, generalmente en situaciones adversas, es decir, el sitio en el que se almacenaron los documentos no contaba con ventilación, la temperatura era alta, con humedad significativa, iluminación inadecuada, las cajas o sobres tenían hongos, o habían sido mordidos por roedores.
- **Estabilización:** una vez recuperados de esta contaminación ambiental se procede a la estabilización, donde se proporcionan las condiciones adecuadas de almacenamiento de los documentos.
- **Clasificación:** los documentos se agrupan por semejanzas y se separan por diferencia, respetando los principios de procedencia y

orden original.

- Ordenación: colocación progresiva de los documentos de acuerdo a un elemento: alfabético o cronológico.
- Descripción: elaboración de instrumentos de consulta: relaciones, índices, inventarios y catálogos documentales entre otros.
- Difusión: proporcionar información y documentos en distintas modalidades: consultas presenciales y a distancia; imágenes y documentos para procesos editoriales, exposiciones propias, préstamo de documentos para exposiciones externas, entre otros más.

Una característica de los archivos personales es que al no tener un proceso de gestión, es factible que los documentos se separen. César Caballero designa a este proceso como disgregación y lo describe de la siguiente manera:

Al morir el generador de los documentos, la familia se hace cargo del funeral al tiempo que las pertenencias quedan en casa, más adelante serán guardadas en paquetes que al paso del tiempo serán recorridos de lugar, de un sitio a otro (un librero, dentro de la misma casa y en casos radicales mudanza de ciudad), en esos traslados el archivo se fragmenta, es decir se dispersa y en el mejor de los casos varios familiares conservan una parte, uno de estos grupos corre con más suerte y logran ingresar a una institución. (44)

Es el caso del Archivo personal Esperanza Iris, pues —como se señala más adelante— tiempo después se supo de la existencia de otra parte del archivo, o de una remesa, como se le llama a los conjuntos de documentos.

Los grupos documentales del CITRU

El CITRU, en tanto centro de documentación, cuenta con archivos,

colecciones y documentos sueltos relacionados con la práctica escénica en México, bajo la figura de fondos incorporados; es decir que no fue la institución la que generó estos documentos sino otros entes, como personas físicas. Actualmente, tiene a su cargo 93 grupos documentales de los cuales 17 son de trayectorias femeninas, 37 de trayectorias masculinas y 39 de instituciones.

Uno de estos es el Archivo personal Esperanza Iris. Según su guía de fondo, son los documentos generados y recopilados por Esperanza Iris (1884-1962) en el ejercicio de su vida personal y profesional, que contiene desde información artística y financiera de la Compañía de Operetas Vienesas Esperanza Iris, el archivo musical para la orquesta de su compañía, hasta documentos que dan cuenta de la construcción y funcionamiento del Gran Teatro Esperanza Iris (1917-1963).

Un conjunto de documentos (remesa) fue donado en 1996 por Luis Miguel Simancas Cruz. Se encuentra resguardado en 109 cajas modelo AG-12 y 8 cajas con tapa integrada, de polipropileno translúcido. Se puede consultar físicamente en la Biblioteca de las Artes, en el departamento de Fondos especiales, ya que el CITRU tienen un convenio de comodato con la biblioteca.



Archivo personal de Esperanza Iris, procesado y estabilizado. (2002) Fot. Julieta Rivas.

Su tipología documental se conforma de:

- agendas
- correspondencia
- telegramas
- cuentos
- guiones
- poemas
- partituras
- carteles
- invitaciones
- notas de prensa
- programas de mano
- fotografías
- reconocimientos
- vales
- y un textil: una falda.

Archivo personal Esperanza Iris

Llevaré el tema por un camino personal. Estudié la licenciatura en Archivonomía en la Escuela Nacional de Biblioteconomía y Archivonomía. En mi opinión, la formación estaba orientada para que los egresados trabajáramos en los archivos históricos institucionales; de ahí que, en cuarto semestre cursáramos la materia Restauración y Conservación Documental con la maestra Pilar Ávila Villagómez, quien traía de Italia las técnicas más avanzadas de la restauración documental. El énfasis en esta materia se debía a que los documentos antiguos con los que íbamos a trabajar en un futuro

podrían presentar deterioros, y para detenerlos o revertirlos, los archivos históricos deberían contar con un departamento de restauración.

Así que, al egresar de la licenciatura, no me extrañó que una de mis primeras experiencias laborales fuera trabajar con un par de cajas que contenían documentos enfermos, además de unos paquetes con fotografías deterioradas. Las hojas de papel tenían manchas que indicaban la presencia de un hongo, por lo que era el momento perfecto para implementar lo que había aprendido en clase con la maestra Ávila: apliqué cuidadosamente un proceso de fumigación que cumplió su objetivo: detener la presencia del agente de alteración biológico y que los documentos no fueran una amenaza para la salud del personal de Documentación de CITRU y la futura comunidad de usuarios.



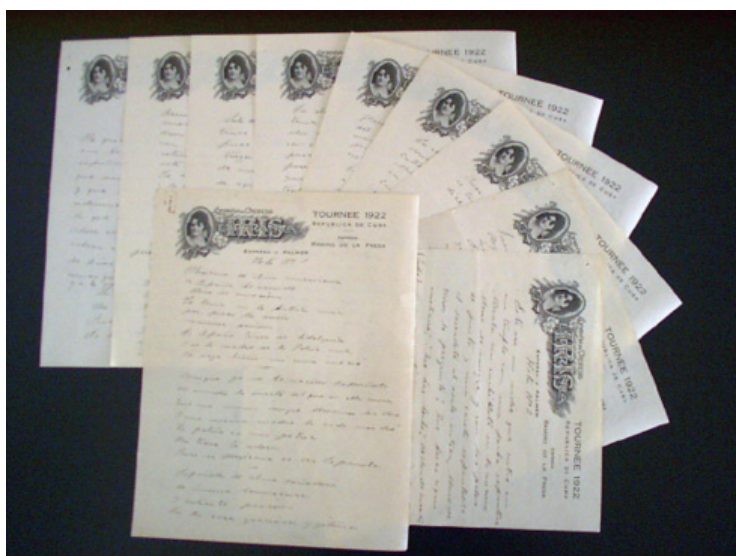
Esperanza Iris (Rosalía de la Esperanza Bofill Ferrer).

INBAL/CITRU. Archivo personal Esperanza Iris, colección fotográfica.

Como les enseño a mis alumnos, el proceso de fumigación no es mágico: al

terminar, los documentos tienen las mismas manchas, así como polvo y partículas acumuladas, por eso debe realizarse una limpieza profunda en seco, hoja por hoja; por lo que me dediqué varios días a cumplir con esa tarea en los documentos de este archivo. Si bien se trata de retirar el polvo, pelusas y otros elementos que se encuentren pegados al papel, es inevitable darle un vistazo a la información que se encuentran en cada hoja. Así fue como me di cuenta de que esos documentos estaban vinculados al nombre Esperanza Iris.

En un primer momento consideré que la información era “rara”, pues no estaba acostumbrada a tratar con documentos que estuvieran vinculados a una persona, a una actividad familiar y artística. También me sorprendía que en otros se hablara de un teatro en la Ciudad de México o que algunos más hicieran mención de una compañía artística en gira por diferentes países. De todas esas secciones había correspondencia, pero la que llamó mi atención fue la personal, es decir, las cartas dirigidas a Esperanza Iris que terminaban con un amoroso “mi reina”.



Notas manuscritas de Esperanza Iris sobre la gira en Cuba. (1922)

INBAL/CITRU. Archivo personal Esperanza Iris

Mi curiosidad me llevó a averiguar quién le escribía así y quién era “la reina”. A partir de dos proyectos en el archivo, por un lado, organizando el archivo y, por otro, participando en un proyecto de investigación sobre Esperanza Iris que concluyó con la publicación de un libro, es que pude llegar a saber que quien le escribía de esa manera fue su tercer marido, el mexicano Francisco Sierra, barítono y empresario.

No está de más comentar que me titulé de la licenciatura en Archivonomía con el proyecto de organización del archivo y que mi asesora, la maestra Beatriz Santoyo Bastida, es especialista en archivos personales.



Membrete de hoja comercial del teatro y compañía artística de Esperanza Iris. (1920)

INBAL/CITRU. Archivo personal Esperanza Iris.

Organización del archivo personal

El procesamiento técnico no tuvo mayor inconveniente; se había hecho el rescate de los documentos, así como su estabilización, por lo que ya tenían condiciones adecuadas para su permanencia; es decir, condiciones ambientales apropiadas para soporte papel: temperatura, humedad relativa, iluminación. El embalaje también se realizó a partir de un sistema de guardas de primer y segundo nivel que permitían una manipulación adecuada. Sin embargo, establecer el cuadro de clasificación fue el reto. Reitero que yo venía de una formación centrada en los archivos institucionales, así que tuve que hacer una revisión de la metodología

aplicada a los documentos generados por personas físicas, lo que me llevó a revisar bibliografía archivística de varios países, lo mismo que reportes de proyectos de organización similares en memorias de eventos académicos. Esta condición de los archivos en el CITRU me llevó a marcar también una distancia entre mis compañeras de la universidad pues su campo laboral, la iniciativa privada, las hizo trabajar en archivos administrativos, de trámite y concentración, de hospitales, empresas de seguros, por mencionar algunos; yo, en cambio, me encontraba con documentos singulares, como un textil, una falda estilo china poblana, además de un diario de la misma Esperanza Iris en el que registraba que ella misma cosió las aplicaciones. Después, haciendo indagaciones, descubrí que usó esa falda cuando cantó *A poco no* en la película *Noches de gloria* (1938).

En el proceso de elaborar la guía del archivo de Esperanza Iris, el reto fue describir estos documentos con los elementos que indica la Norma Internacional de Descripción Archivística (ISAD-G). Yo sabía cómo trabajar la historia institucional, para proporcionar el contexto del archivo, pero no lo relacionado con un archivo personal, por lo que me puse a estudiar la norma antes mencionada y supe entonces que con un archivo personal se debe hacer una reseña:

Proporcionar la historia institucional o los datos biográficos del productor o de los productores de la unidad de descripción para situar la documentación en su contexto y hacerla más comprensible. Reglas: consignar sintéticamente cualquier dato significativo sobre el origen, evolución, desarrollo y trabajo de la entidad (o entidades) o sobre la vida y el trabajo de la(s) persona(s) física(s) responsable(s) de la producción de la unidad de descripción [...]. Para las personas o familias, consignar datos como nombres completos y títulos, fechas de nacimiento y fallecimiento, lugar de nacimiento, domicilios sucesivos, actividades, empleos o cargos, nombre original y otros posibles nombres, acontecimientos significativos, y lugar de fallecimiento. (27)

Es decir, debía registrar la información de la vida de Esperanza Iris que incluía su entorno familiar, su empresa y su teatro, en tanto ente generador de los documentos, así que me allegué de otras herramientas, por ejemplo, elaboré con detenimiento su árbol genealógico, aunque debo confesar que se me dificultó un poco representar gráficamente sus tres matrimonios. En la papelería compré un mapa de América Latina para trazar, y así entender, las giras que realizó con su compañía por todo el continente.



Esperanza Iris y sus hijos Carlos y Ricardo Gutiérrez Bofill. (ca. 1914)
INBAL/CITRU. Archivo personal Esperanza Iris. Fotografía: Casasola.

Para poder elaborar las unidades de descripción de acuerdo con la ISAD-G que implica “informar acerca de las unidades de descripción que se encuentran en el mismo archivo o en otro lugar y que tengan relación con la unidad de descripción por principio de procedencia o por cualquier otra clase de asociación(es)”, además de “emplear una introducción adecuada y explicar la naturaleza de dicha relación” (45), realicé una búsqueda de información y documentos que resultó fructífera, pero al mismo tiempo me planteó dos problemas profesionales: primero: ¿dónde quedaba mi objetividad al conocer tantos detalles de la vida del ente generador?, segundo: ¿dónde me situaba yo al volverme su admiradora? Recordé entonces lo que dicen varios manuales de archivística: que no se puede

privilegiar un grupo documental sobre otro, y que es aconsejable no llevarse a casa nada relacionado con el archivo; con esto en mente, pude continuar trabajando con el archivo.

Es importante señalar que la organización el archivo fue constante porque tuve que regresar al proceso de organización innumerables veces debido al ingreso de documentos en soporte físico y copias digitales.

En 2003 inició el proyecto “Esperanza Iris. La tiple de hierro (transcripción de diarios y correspondencia)”, a cargo del investigador Sergio López Sánchez. Él y yo hicimos un buen equipo de trabajo dada su experiencia escénica y su participación en otros proyectos de investigación sobre teatros en Sinaloa, cuyos productos ya estaban publicados, y yo con mi experiencia en la archivística. A partir de explorar el archivo, nos quedaba claro que para Esperanza Iris la letra impresa era importante pues no se deshizo de ningún documento; en el archivo se encuentran sus documentos personales, los de su compañía, los de su teatro y los de su familia.



Vestuario de Esperanza Iris y baúl de viaje de la compañía artística Esperanza Iris en exhibición. (2003)

INBAL/CITRU. Archivo personal Esperanza Iris.

También teníamos evidencia de su intención de escribir sus memorias: tenía varias agendas y diarios personales y en varios de ellos encontramos textualmente la frase “para mi libro de memorias”, así que determinamos que nuestro trabajo era dejarla hablar.

El proyecto de investigación incluyó una etapa de trabajo de campo en la que localizamos y visitamos panteones pues su lápida, las de su familia nuclear y las su familia extensa, nos proporcionaron información cronológica. También logramos localizar su acta de nacimiento verdadera en el Registro civil de Villahermosa, Tabasco, ya que necesitábamos confirmar la fecha de nacimiento de Esperanza Iris.

En el proceso de la investigación, nos enteramos de que en la bodega de vestuario de la Coordinación Nacional de Teatro del INBAL tienen prendas, ropa de calle, de Esperanza Iris, así como trajes de la compañía artística. También supimos que se localizó el retrato de Esperanza Iris que le hizo Joaquín Sorolla en 1920, aunque no lo tenían registrado en la Casa Museo Sorolla, en Madrid.



Esperanza Iris posando para su retrato en el estudio de Joaquín Sorolla. (1920)

INBAL/CITRU. Archivo personal Esperanza Iris.

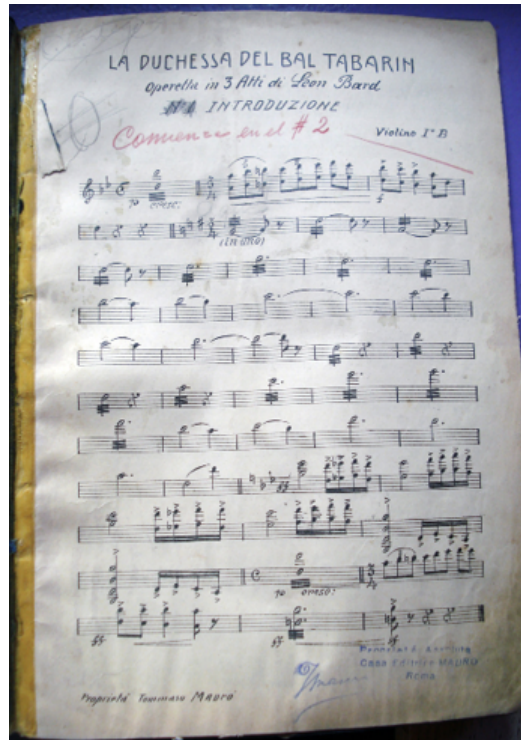
En 2003 se publicó el producto del proyecto de investigación antes mencionado con el título: *Esperanza Iris. La tiple de hierro (Escritos I)*. Actualmente, el libro está agotado, pero está disponible una versión en PDF en el repositorio INBA Digital. En el libro aparecen varios de sus diarios con anotaciones personales, donde es posible ver cómo trabajaba, el estado de sus finanzas, así como la relación con sus amigos y su familia.

Una vez publicado el libro, un día recibí un correo electrónico, firmado por Rubén Ibarra, en el que me contaba que se había enterado de la publicación, que la había comprado, que la había leído y, sorpresa, se había encontrado en ella. En su correo se presentó como el sobrino nieto de Esperanza Iris. Yo lo ubicaba como *Rubencito*, el bebé que aparecía en uno de los diarios, por lo que sentía que lo conocía desde su nacimiento. A partir de entonces, hemos estado en contacto, intercambiamos información y nos mantenemos al tanto de las novedades documentales que surgen sobre Esperanza Iris.

Incluso me comparte documentos, como la copia del testamento de la actriz, una valiosa fuente de información para investigaciones futuras.

Como mencioné, una de las características de los archivos personales es la disgregación; es decir, cuando el archivo personal se divide en paquetes de documentos que se separan física y geográficamente, como es el caso de este archivo. Leticia Torres, familiar de Esperanza Iris, tenía en su haber varias cajas con documentos de la actriz y empresaria. A partir de un evento personal, en el que dejaría la casa de sus padres, las cajas significaban un problema para ella, por lo que al saberlo nos contactamos con ella. Tuvimos una conversación en la que le mostramos el proyecto Esperanza Iris y, por fortuna, accedió a donar al CITRU la remesa de documentos que estaban en su poder.

Se trataba del archivo musical de la compañía de Esperanza Iris, el conjunto de partituras generales y partichelas de la operetas y zarzuelas que se usaron en las largas giras de la compañía. También se encontraba un par de cajas con fotografías. Desde el inicio, Leticia Torres nos dejó en claro que las imágenes no formaban parte de la donación, pero sí nos autorizó la reproducción de éstas para la publicación del libro. En dicho registro fotográfico se documenta tanto el aspecto profesional de Esperanza Iris en la escena mexicana, la publicidad de sus giras, el proceso de construcción de su teatro, así como su vida familiar.



Partitura del violín 1º de la opereta *La duquesa del Bal Tabarin*.
INBAL/CITRU. Archivo personal Esperanza Iris. Colección partituras.

La organización del archivo ha sido continua, pero una vez organizado, los interesados han podido consultar la guía de fondo, el inventario, el catálogo, así como el libro antes mencionado. Los consultantes tienen distintos perfiles, y la fase de difusión ha tenido diversos formatos. En más de 20 años, el Archivo personal Esperanza Iris se ha consultado para:

- Exposiciones sobre Esperanza Iris
- Datos para exposiciones externas
- Montaje de números musicales de opereta
- Lectura dramatizada de textos
- Libros
- Novelas sobre Esperanza Iris
- Localizar datos de otros artistas y obras
- Datos para la celebración de los aniversarios del teatro.

En ese sentido, a Sergio y a mí nos gusta pensar que contribuimos para que el teatro recuperara su nombre. Actualmente se llama Teatro de la Ciudad. Esperanza Iris.

Hace poco tiempo me encontré el ensayo “Esperanza Iris, una aproximación a su sobresaliente trayectoria como empresaria teatral, 1896-1918”, de Grisell Ortega Jiménez, en el libro *Negocios, empresarios y entornos políticos en México 1897-1958*.

El Archivo personal Esperanza Iris en el futuro

A pesar de la densidad informativa y documental en el archivo, aún hay lagunas, como la contraparte de la correspondencia con Frida N. Yartz, amiga radicada en Brasil, así como varias estadías de Esperanza Iris en Cuba, por mencionar algunas.

Con el desarrollo de las TICs (tecnologías de información y comunicación), es constante que archivos y bibliotecas dispongan de recursos en línea de acceso abierto. De este modo, uso el universo de Esperanza Iris y su compañía artística para probar los motores de búsqueda con doble propósito: por un lado, localizar información específica sobre el tema; por otro, probar el nivel de descripción que tienen los sitios.

En el CITRU, tenemos un nuevo proyecto sobre este archivo, otra vez a cargo del investigador Sergio López Sánchez. El objetivo que aparece en el proyecto del mencionado investigador es:

Dar a conocer una selección de documentos del Fondo Archivo Personal Esperanza Iris, del CITRU, complementados con otros textos escritos por la misma autora, custodiados por otras instituciones, en un libro electrónico titulado *Esperanza Iris, la tiple de hierro (Escritos II)*. Esta labor intenta, además, estimular la consulta del Archivo Personal Esperanza Iris por investigadores y artistas interesados en el tema de nuestro pasado teatral. (14)

Considero relevante que en este nuevo estudio se haga una revisión de Esperanza Iris como empresaria, así como dar cuenta de las modificaciones de las compañías artísticas que formó.

Tengo noticias de que el Archivo Histórico de la Ciudad de México tiene la intención de sacar en línea parte del archivo, una sección que dará cuenta de la parte administrativa del teatro en tanto Teatro de la Ciudad y otra sección documental sobre la vida personal, familiar, artística y empresarial de Esperanza Iris.

La información y documentos del Archivo personal Esperanza Iris continúan disponibles para la consulta pública porque la información que tiene es fuente primaria para distintos puntos de vista de la comunidad académica.



Esperanza Iris, al frente de su Compañía de operetas vienesas en gira por América del sur.
INBAL/CITRU. Archivo personal Esperanza Iris, colección fotográfica.

Obra citada

Caballero, César. “Me llevo mi archivo”. *Revista ALA*, no. 14, ago-dic

1993, p.p. 44-65.

Estados Unidos Mexicanos, Cámara de Diputados del Congreso de la Unión. Ley General de Archivos. *Diario Oficial de la Federación*, 15 de junio de 2018. www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LGA.pdf

Heredia, Antonia. *Archivística general. Teoría y práctica*. Diputación Provincial de Sevilla, 1991.

López Sánchez, Sergio, y Julieta Rivas Guerrero. *Esperanza Iris. La tiple de hierro (Escritos I)*. Gobierno del Estado de Tabasco-Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte / INBA- CITRU, 2002.

<http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/174>

López Sánchez, Sergio. “Esperanza Iris. La tiple de hierro (Escritos II)”. Proyecto de investigación CITRU, 2023.

Noche de gloria. Dir. Rolando Aguilar, 1938.

<https://www.youtube.com/watch?v=hfJQhaVqkpQ>

Norma Internacional de Descripción Archivística (ISAD-G).

<https://www.ica.org/es/resource/isadg-general-international-standard-archival-description-second-edition/>

Archivo María Luisa Ocampo¹

Edith Ibarra

En el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) se resguarda el Archivo María Luisa Ocampo, dramaturga guerrerense que abanderó el movimiento teatral La Comedia Mexicana, la Sociedad de Amigos del Teatro Mexicano, y otros intentos más por privilegiar a la incipiente dramaturgia nacional en el periodo posrevolucionario.



Fotografía de María Luisa Ocampo.
INBAL/CITRU. Archivo María Luisa Ocampo.

María Luisa Ocampo inicia su archivo con una nota de prensa del 8 de julio de 1916 en la que se reseña “la imposición de grados militares a los

alumnos de la Escuela de Comercio”, de la que es alumna. Si bien su muerte acontece el 15 de agosto de 1974, el último documento que conforma su archivo es la carta de su amiga Adoración Sánchez Randolph, fechada en febrero de 1984, dirigida al gobernador del estado de Guerrero, Alejandro Cervantes Delgado, en la que le solicita que los restos de la también promotora cultural sean sepultados en la Rotonda de los Hombres Ilustres de Guerrero.

Su archivo, formado por once cajas, contradice la opinión misógina sobre la escasa participación de las mujeres en la producción documental, pues en dicho acervo se encuentra correspondencia oficial que da cuenta de su labor en la Dirección General de Bibliotecas de la Secretaría de Educación Pública, como la carta que recibe de parte de la esposa del presidente Ruíz Cortines agradeciéndole el lote de libros para el Cuerpo de Guardias presidenciales; la carta del Gobernador de Tabasco solicitándole una donación de libros; o la carta de María Luisa Ocampo dirigida al Oficial Mayor de la SEP en la que le informa sobre la gestión de una biblioteca en Tulancingo, Hidalgo.

También se encuentran artículos periodísticos, como sus colaboraciones en *El Nacional*: “Notas de viaje” (1946), “Panorama de América” (1948) y “Viaje de una sentimental” (1958). De igual modo podemos hallar varios manuscritos de su producción literaria, cartas en relación con su obra dramática, carteles y programas de mano de sus montajes, notas de prensa sobre los montajes, evidencias de su trabajo como traductora, crítica a sus novelas y entrevistas —como las que le hicieron como dramaturga o aquellas en las que da cuenta de su participación en la política del país.

El archivo contiene además telegramas, documentos comerciales como el recibo de pago por 225 pesos que recibe de la Unión Nacional de Autores,

libros de actas como el de la Sociedad Amigos del Teatro donde se asienta lo visto y acordado en las reuniones que tuvieron lugar en 1931, documentos notariales como la Escritura de Constitución de la Asociación Civil denominada Teatro de México de 1943; algunas fotografías de ella en distintos momentos de su vida, así como los textos aparecidos después de su muerte; por mencionar sólo algunos de los documentos que se encuentran en su archivo y que al día de hoy no se conocen, no han sido vistos ni consultados.



Nota sobre la imposición de grados militares a los alumnos de comercio. (1916)
INBAL/CITRU. Archivo María Luisa Ocampo.

México, D.F., febrero de 1984.

C. Gobernador Constitucional del Edo. de Guerrero,
Lic. Alejandro Cervantes Belgado.

P r e s e n t e.

Señor Gobernador:

En el cementerio de la ciudad de Chilpancingo, capital de este estado, se encuentran los restos de una distinguida querreense: María Luisa Ocampo, fallecida hace cerca de 10 años.

La labor de María Luisa Ocampo Heredia fue polifacética y destacada: Teatro (dramaturgo), periodista, política, novelista; y en todas las situaciones en las que dignamente se desenvolvió, fomentó la difusión de la cultura y la armonía social.

Se destaca primero como impulsora del teatro mexicano, es decir teatro con obras de autores mexicanos. Si bien esta labor de M.L.O. ha sido un poco olvidada bajo el empuje de nombres nuevos, no fue por eso menos importante y se le reconoce en bibliografías de primera categoría.

En aquellos sus primeros tiempos, época de los 20s y en los 30s de su edad, los actores de primera categoría y las compañías teatrales desdénaban obras de dramaturgos mexicanos. Estaban muy apegados a lo español y a traducciones de otros idiomas. María Luisa y un pequeño grupo, empezaron a luchar por abrir camino a lo nacional. Honor se hace también en la historia del teatro mexicano a la exitosa actriz María Teresa Montoya, quien conquistada por la audacia y la calidad de la joven María Luisa, aceptó su primera obra y abrió su empresa teatral a los mexicanos.

En periodismo, M.L.O. colaboró en organismos oficiales: P.N.R. y PRI después: artículos en revistas, conferencias a las mujeres, giras políticas. En el diario El Nacional, 10 años columnista. Y diversos artículos en revistas del estado de Guerrero. También en ese estado recibió el premio Ignacio Manuel Altamirano en 1947, por su novela Bajo el Fuego. Otro premio por su obra La Maestría, concedido por la Confederación Nal. Campesina (CNC), en 1949. Obras de temas revolucionarios. Ver curriculum adjunto, y Diccionario de Escritores Mexicanos, UNAM, 1967. Enciclopedia UTEHA, tomo VII, 1952, y en distintos textos, como I. Appendix, Agustín Millares Carlo, Carmén Millán, Anderson Inbert, etc.

En verdad, Sr. Gobernador, hay motivos para considerar a María Luisa Ocampo Heredia, una mujer memorable, como la llamó Rafael Solana, y aunque actuó en órbitas capitalinas, nunca se desarraigó de su tierra querreense, a la que ama.

Pero en esta ocasión, Sr. Gobernador, la petición concreta es:

hoja #2

que se exhumen los restos de la escritora María Luisa Ocampo Heredia del lugar en que están, y se coloquen como es merecido, en el lote (rotonda minor) que el Edo. de Guerrero ha destinado a sus ciudadanos distinguidos. Es además muy justo que sea un poco más grande y bien presentado su nombre en la Biblioteca Pública que funciona en el Palacio viejo de Gobierno. Biblioteca que ella donó a su ciudad, y que fué entregada por ustedes firmamos.

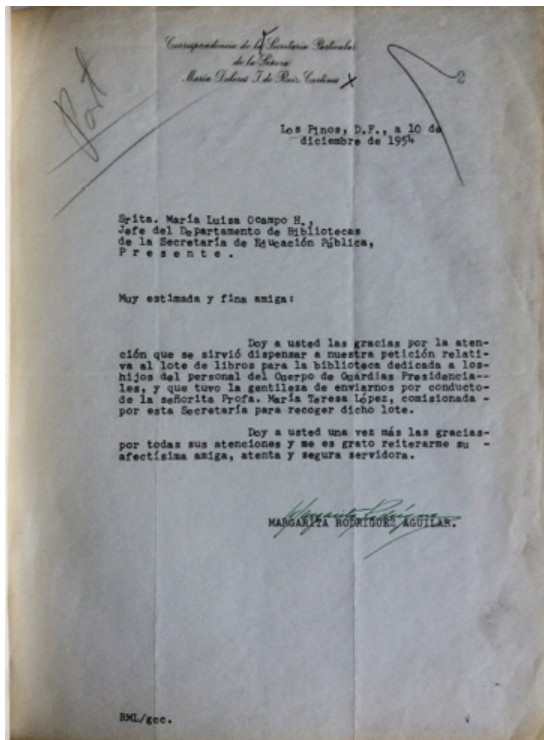
Atentamente saludamos a usted, con el respeto que merece su autoridad, y esperamos nos haga saber su resolución.

Profa. Beatriz Hernández
Av. Cuauhtemoc 186.
México, 7, D.F.
Tel. X-70-13-32.

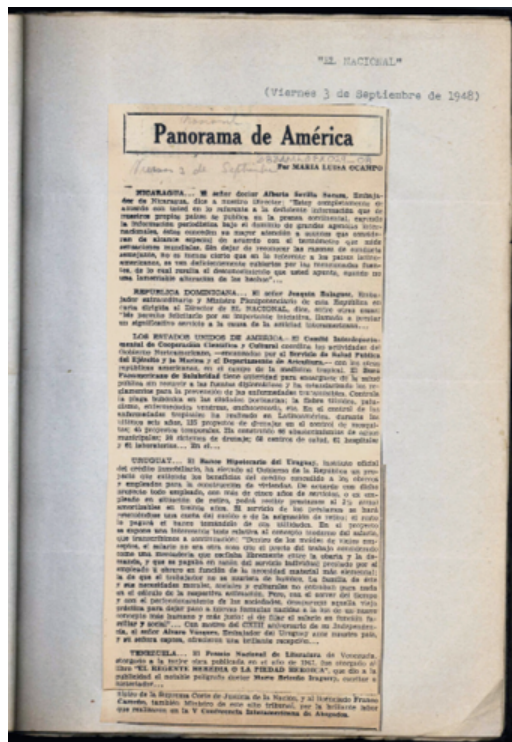
Dra. Adoración Sánchez Randolph.
Perif. 705. Manantiales.
Cuautla, S. Mor.
Tel. 2-03-71.

Carta de Adoración Sánchez Randolph y Beatriz Hernández al Gobernador de Guerrero.
(1984)

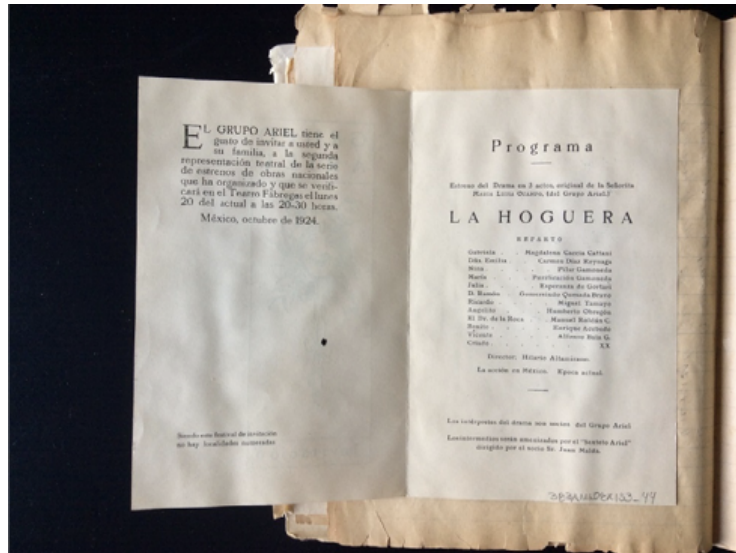
INBAL/CITRU. Archivo María Luisa Ocampo.



Carta de Margarita Rodríguez Aguilar a María Luisa Ocampo. (1954).
INBAL/CITRU. Archivo María Luisa Ocampo.



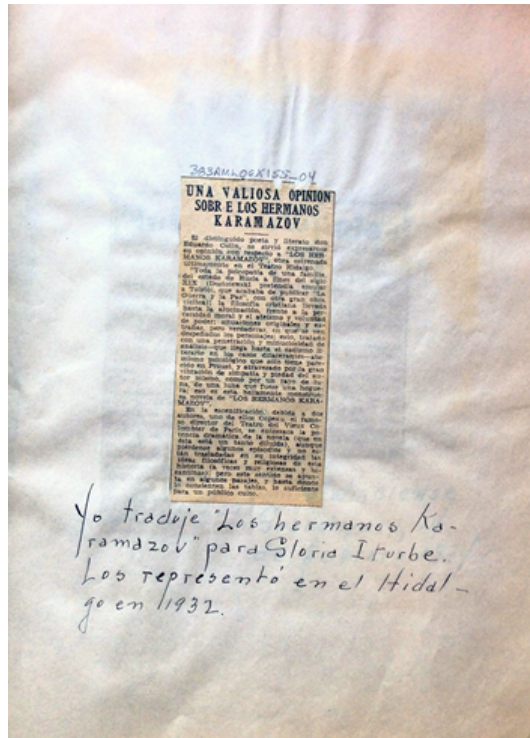
“Panorama de América”, artículo de María Luisa Ocampo. (1948).
INBAL/CITRU. Archivo María Luisa Ocampo.



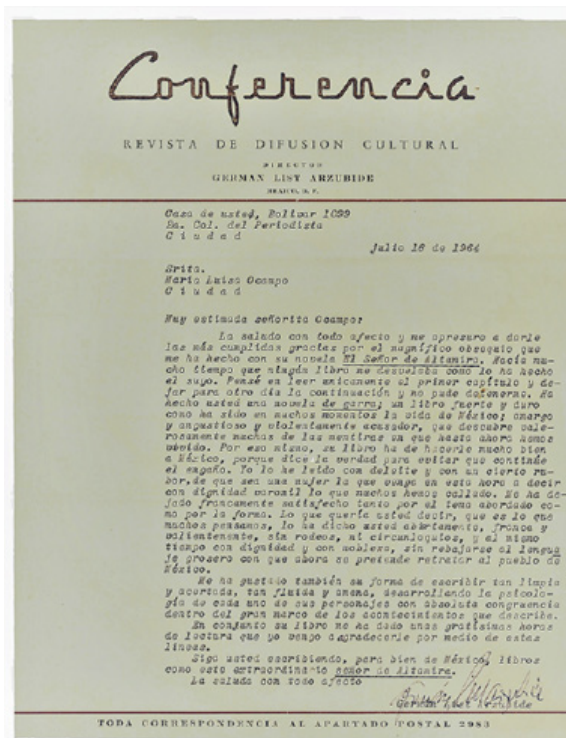
Programa de mano de *La Hoguera*. (1924).
 INBAL/CITRU. Archivo María Luisa Ocampo.



Fragmento de la tira del estreno de *La virgen fuerte*. (1944)
 INBAL/CITRU. Archivo María Luisa Ocampo.



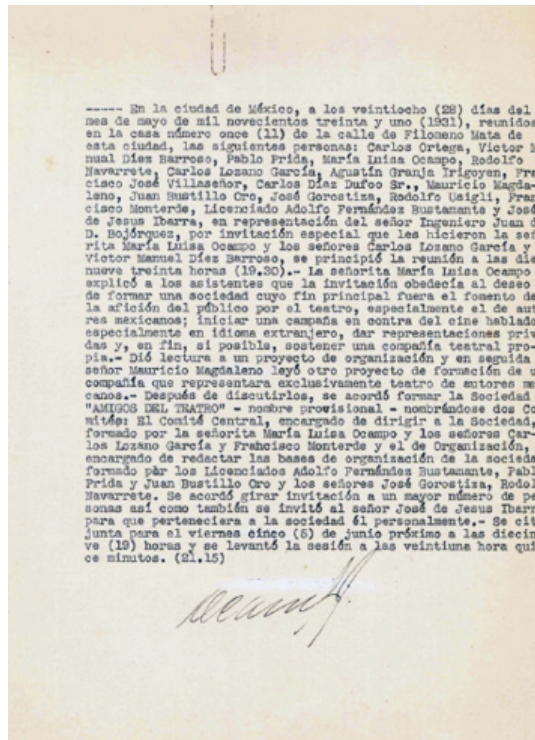
Nota sobre el estreno de *Los hermanos Karamazov*. (1932).
 INBAL/CITRU. Archivo María Luisa Ocampo.



Carta de Germán List Arzubide a María Luisa Ocampo en la que reconoce el valor literario de su novela *El señor de Altamira*. (1964).



Entrevista a María Luisa Ocampo sobre el voto femenino.



Fragmento de las actas de la Sociedad Amigos del Teatro. (1931)

INBAL/CITRU. Archivo María Luisa Ocampo.

Más de sesenta años contenidos en una serie de documentos organizados, en su mayoría, conforme fueron producidos; es decir, siguiendo un orden cronológico en el que se visibilizan los intereses de María Luisa Ocampo pues aparecen las evidencias de lo que ella valoraba como fundamental en su vida: desde su desempeño profesional en el ámbito de las bibliotecas, sus gestiones como promotora cultural, su dramaturgia, las puestas en escena de algunos de sus textos, sus reflexiones acerca de la pertinencia de consolidar a la dramaturgia escrita por los nacionales, sus escritos sobre el papel de la mujer dentro del proyecto revolucionario, su correspondencia —en la que es notable su papel de mediadora entre las instituciones y los particulares—, hasta sus novelas. Un cúmulo de documentos relevantes para la investigación de la memoria cultural de este país pues en la historia particular de esta mujer se puede dimensionar la historia de un periodo del teatro en México, entre otros temas.

Podría decirse que este archivo heterogéneo no es fragmentario, esto es, que los documentos arman una especie de narrativa, como sucede con las huellas documentales de *La virgen fuerte*, texto dramático que se encuentra en su versión mecanografiada, así como dos ejemplares más que contienen, cada uno, un final distinto a la versión impresa; a los que se suman las notas de prensa y las críticas al montaje en la Ciudad de México en 1944, el cartel de ese estreno, cartas que le fueron enviadas a la autora para felicitarla, así como la carta de María Tereza Montoya que le refiere el éxito del montaje en Tampico, Tamaulipas, en 1942. Estas huellas se encuentran analizadas en el ensayo “*La virgen fuerte* en el Archivo María Luisa Ocampo: dos finales inéditos y la crítica al montaje”, publicado en *Acápate. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*. Dossier “Archivo y Literatura”.

Las fuentes de este ensayo se pueden consultar en el *padlet* de libre acceso, titulado *Las huellas de La virgen fuerte en el archivo de María Luisa Ocampo*, que fue creado con el fin de hacer accesibles los documentos a posibles investigadorxs del tema:

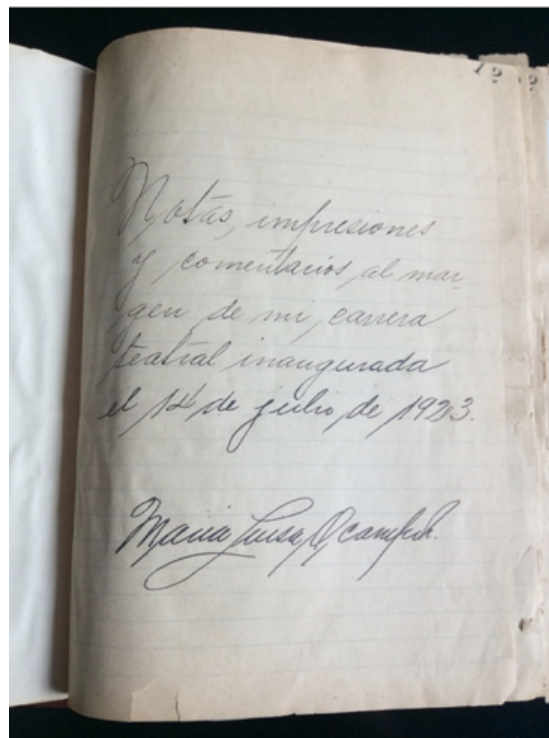


Esta breve descripción del archivo de María Luisa Ocampo es un intento por hacer aparecer esta memoria que podría reconocerse como fuente de identidad cultural para miles de mujeres que participan en la escena teatral de este país. Gracias a este acervo se pueden visibilizar los capitales culturales en femenino que han construido también a esta nación y, por lo tanto, articular otro relato del teatro en México que escape de la ficción androcéntrica que cancela la participación histórica, social y cultural de los sujetos femeninos.

Como resultado del estudio del archivo de María Luisa Ocampo, propongo un cuadro clasificatorio del mismo a partir de secciones y series con el que el usuario podrá tener una idea de lo que contiene:



El sujeto que narra y es narrado



Portada del álbum (1923).
INBAL/CITRU. Archivo María Luisa Ocampo.

Como se aprecia, existe una intención de producir una historia contada por la protagonista a partir de documentos escritos a mano, mecanografiados, con recortes de periódicos que fueron pegados después en álbumes, como este primer álbum que recupera los primeros éxitos de María Luisa Ocampo como dramaturga.

Hay una forma elegida, un soporte —que es el papel— en el que se busca hacer aparecer no sólo la vida de una escritora, sino también una forma de hacer política, de hacer la promoción del teatro como parte fundamental de la cultura nacional. Del mismo modo, se puede recorrer este archivo para encontrar la mirada de una mujer reconociendo a otras mujeres como parte constituyente de un proyecto nacional en proceso, como se puede notar en algunas de las cartas a su amiga Rebeca Lira que es elegida como presidenta municipal de Tlaxcala, como se refiere más adelante.

A partir de la investigación exploratoria del archivo, y al revisar muchos de sus textos dramáticos mecanografiados, me pregunté si fue ella quien los transcribió o si fue alguna secretaria a su cargo —de cuando fue directora de bibliotecas de la SEP— quien lo hizo. La pregunta la replanteé cuando no encontré alguna libreta o un grupo de hojas en las que se encontrara un texto dramático escrito de su puño y letra, y porque muchos de los textos mecanografiados se hicieron antes de que desempeñara ese puesto. Entonces podemos pensar que escribía directamente en la máquina de escribir.

Me gusta imaginarla entonces apoyando sus dedos en las teclas de una máquina de escribir mecánica, para que el golpe traspasara la hoja de papel carbón y las letras también se imprimieran en el papel cebolla, un papel de menor gramaje, más ligero, pero resistente. Lo sabemos porque hay varios

textos que presentan su original y la copia.

También la imagino escribiendo y disfrutando de una “cuba”, esa bebida con ron y refresco de cola tan popular en los años cincuenta; lo construyo así a partir de la lectura de una serie de cartas a su amiga Rebeca Torres de Lira, en las que María Luisa Ocampo hace alusión a esta bebida y al disfrute que le provocaba:

Muy querida Rebe:

Te ruego me perdones que hasta hoy te escriba pero es que hemos estado preocupadas con Adoración que se encuentra bastante delicada de salud.

Pensabamos (*sic*) ir a visitarlos el día 31 para festejar tu santo del día anterior, pero en vista de esta circunstancia se nos fue el gozo al pozo.

Tengo la seguridad de que habrás pasado tu día muy contenta, muy agazajada (*sic*), muy festejada y con una buena cantidad de cubas (*sic*). (383AMLOEX158_215)

Muy querida amiga:

Recibí tu carta de fecha 1º del actual y con gusto veo que pese a tus numerosas ocupaciones no te olvidas de nosotros.

La doctora ya está completamente reestablecida y esperamos poder ir pronto dándonos un tiempo para estar con calma y festejar tu santo y tu designación política que creo con toda sinceridad fue un acierto por parte de los habitantes de Tlaxcala y estoy segura de que sabrás poner el ejemplo a muchos que han pasado sin pena ni gloria o quizá dejando malos recuerdos.

Dime ¿nos quedará tiempo para las cubas? (383AMLOEX158_237)

La lectura de los documentos de un archivo obliga a consultar sobre las personas que se mencionan en estos; es el caso de Rebeca Torres, primera mujer electa como presidenta municipal de Tlaxcala —de 1956 a 1958— y amiga de María Luisa Ocampo. De este modo, estas cartas nos permiten reconstruir las relaciones sociales de María Luisa Ocampo, sus vínculos, sus modos de estar en el mundo, como disfrutar de unas cubas con sus

amigas, así como festejar sus hazañas, la de las mujeres que forman parte de la vida pública del país. No puedo dejar de pensar en *Cubos de noria*, texto de Amalia Caballero en el que hace una crítica a todos los hombres arribistas que llegan al poder, cuando Ocampo le refiere a Torres que ella podrá sentar un precedente ante tantos que “han pasado sin pena ni gloria o quizá dejando malos recuerdos”.

Y quizá María Luisa Ocampo escribía con un vaso de agua al lado o una taza de café, pero imaginarla con una cuba me ayuda a desmontar esta imagen que la directora Ruby Tagle hizo de ella en el montaje de *Más allá de los hombres*, en el que la coloca en un plano superior en la escena, con un camisón blanco, “casi etérea”, en este lugar común en el que se coloca a los escritores, lejos del mundo, sin pisar tierra, sin actividades cotidianas, sin tener que ganarse el pan de cada día como lo hacía ella en distintas dependencias gubernamentales.

Al mirar esa carta, escrita a mano por la propia autora, me asombro al reconocer que una mujer tiene archivo y tiene historia. Es decir, María Luisa Ocampo como protagonista de una densa red de relatos que ella, con el paso de los años, va tramando a partir de los documentos que conforman su archivo. En estos relatos se despliega su hacer cotidiano conformado por lo que podríamos considerar grandes momentos —como el estreno de una de sus obras—, así como por pequeños sucesos en los que abre la puerta a su vida privada, donde muestra que le gusta la longaniza de Tixtla o que le duelen las piernas y que busca el remedio por medio de las sanguijuelas, como lo hace saber en una carta a Miguel N. Lira, el 12 de marzo de 1955:

[...] Ahora quiero inferirle una molestia. A causa de 2 golpes que me dí (*sic*), he quedado enferma de las piernas y la Dra. dice que no tengo más remedio que buscar la manera de echar fuera la sangre molida que tengo en el lugar del golpe; ella me aconseja que sigamos el último grito de la moda en los Estados Unidos, que es la

vuelta a la antigua práctica de usar sanguijuelas. Hicimos el intento con unas atrapadas en el lago del bosque de Chapultepec, pero tal vez por desconocimiento de la técnica no se logró el efecto deseado, y aquí entra mi molestia. ¿No sería posible que entre sus múltiples conexiones tuviera usted la de esos antiguos curanderos indígenas que saben poner las sanguijuelas? Si es así le ruego decírmelo [...] 383AMLOEX158_54.

En este relato hay un ejercicio afectivo, encarnado, en el que aparece una mujer con dolencias, donde se muestra vulnerable ante sus amigos, pidiendo ayuda. Hay un cuerpo que aparece, no una esencia idealizada, esa que prefieren muchos escritores para habitar la eternidad.

Al cuerpo enfermo de María Luisa Ocampo lo atraviesan las sanguijuelas, lo mismo que un mundo que reverbera a partir de ellas: un amigo que podría conocer a un curandero indígena, una moda en Estados Unidos, alguien que atrapa sanguijuelas en el bosque de Chapultepec. También resuenan una serie de preguntas que esta lectora se hace: ¿en qué parte del bosque había sanguijuelas? ¿Cómo fue que las colocaron que no surtieron efecto? ¿Fue su amiga, la doctora Adoración, quien se las puso en las piernas? ¿Cuánto tiempo las dejó ahí? ¿Qué hacía María Luisa Ocampo mientras estos parásitos estaban sobre sus robustas piernas? ¿Por qué nos permite acceder a esta narración de ella? ¿Por qué nos deja ver su cuerpo? ¿Esa parte de su cuerpo y ese estado de su cuerpo? ¿Por qué en este momento me siento más interpelada por esta muestra de su intimidad y no por los treinta y cuatro textos dramáticos que escribió a lo largo de su vida o por sus siete novelas? ¿Esta detención mía en su archivo formará parte de la práctica patriarcal de situar a las mujeres en el ámbito de lo doméstico? ¿Esta forma de mirar su archivo será injusta en tanto no da cuenta de la dimensión de su producción literaria, de su modo de pensar la posibilidad de un teatro nacional y de su gestión cultural?

Lo que me perturba es que María Luisa Ocampo abra la posibilidad de este relato, o que continúe con éste, pues encuentro que lo escrito en esa carta se relaciona con *La virgen fuerte*, texto dramático escrito por ella en 1941. A saber:

La virgen fuerte se divide en tres actos. En el primero, se nos presenta a Luisa, una joven estudiante de medicina, que termina la relación afectiva con su novio Pedro porque éste le pide que se vaya con él a especializarse a los Estados Unidos sin haberse casado.

En el segundo acto, vemos a una segunda Luisa, cinco años después, siendo médica y trabajando en el hospital de beneficencia de su tía Idelfonsa. Además de volcarse en los enfermos y no ir a descansar a su casa, Luisa esquivaba el acoso del doctor Fernández, un médico que la violenta con sus comentarios que pretenden ser seductores. La llegada de una mujer gravemente herida, a causa de un accidente automovilístico, provoca en Luisa un proceso que involucra su posición como médico en la clínica, y va perfilando el tema de la eutanasia, pues ante el dolor de la paciente en agonía, Luisa ordena al enfermero que le aplique una doble dosis de morfina. (Ibarra 15)

En este texto paradigmático de María Luisa Ocampo aparece un cuerpo signado en femenino, vulnerado por un accidente automovilístico. Este cuerpo, entendido desde lo que señala Rosi Braidotti:

[...] no es una cosa natural; por el contrario, es una entidad socializada, codificada culturalmente; lejos de ser una noción esencialista, constituye el sitio de intersección de lo biológico, lo social y lo lingüístico, esto es, del lenguaje entendido como el sistema simbólico fundamental de una cultura. (16)

Entonces, lo que observo en ambos relatos es justamente esta intersección en la que María Luisa Ocampo reconoce al cuerpo no sólo en el ámbito de lo biológico sino como el espacio en el que también se construyen múltiples María Luisas, múltiples Luisas, que producen otros discursos que no desechan lo desagradable, lo que aparentemente es trivial o impertinente. La carta de una dramaturga pidiendo ayuda con un tratamiento con

sanguijuelas rompería la norma del discurso convencional de un escritor, lo mismo que practicar la eutanasia, que rompería el discurso apropiado en un médico.

Tanto Luisa, personaje principal de *La virgen fuerte*, como María Luisa Ocampo, la dramaturga, conciben al cuerpo como posibilidad de producción verbal que rompe las normas del discurso aceptado y reconocible para presentarse de otra manera, con otras palabras, generando otros discursos que posibilitan otros modos de existencia.

Al menos esta es mi respuesta a lo que leo, a lo que me siento forzada a responder. Quizá tiene que ver con mi deseo a no hacer aparecer héroes, esa representación de lo masculino que acaba por someter a cualquier otro tipo de representaciones que no sea un “triunfador”, un “dominador”, un ser “exitoso”, que nunca se enferma, que siempre trabaja, que está por encima de los demás, allá en lo alto, escribiendo lejos del mundo. Lo que me interesa, en cambio, es reconocer la experiencia de vida de una mujer que no selecciona lo que va a dejar a la posteridad en aras de ser reconocida como “heroína”. María Luisa Ocampo no genera un relato en el que todo gira a partir de sus luchas, de las que siempre sale exitosa, pues incluye lo mismo críticas adversas a su obra dramática que escritos en los que se le pondera. No es la escritora que ha articulado una realidad en la que solamente existe ella, sin posibilidad de reconocer al mundo con el que se relaciona, como lo señala Ursula K. Le Guin, sobre esta figura del héroe:

[...] Heroes are powerful. Before you know it, the men and women in the wild-oat patch and their kids and the skills of the makers and the thoughts of the thoughtful and the songs of the singers are all part of it, have all been pressed into service in the tale of the Hero. But it isn't their story. It's his. (9)²

Esto significa que alrededor de las figuras que construimos como héroes, incluidos los que aparecen en el panorama cultural, se desprende un halo de

superioridad e individualismo que distorsiona su existencia al grado de hacernos creer que son una especie de seres únicos, en solitario luchando contra el mundo, sin reconocer que en la historia de una persona están implicadas otras más que han intervenido y procurado su vida.

Analizar el mencionado documento no tiene que ver con producir una heroína de la escena teatral en el periodo posrevolucionario, sino con activar su archivo para que aparezca una sujeta inexistente, es decir, para que se configure una identidad más que se sume a esta otredad, llamada María Luisa Ocampo, sin un reflejo masculinizante.

Estamos cansadas de “empoderar” mujeres, de articular nuevas figuras de dominación, de construir nuevos pedestales, de rendirnos ante nuevas autoridades, de apostar por la masculinización de la vida académica en femenino, como si sólo se pudiera existir a partir de un mundo proyectado y materializado desde las normas patriarcales.

¿Quién podría aparecer entonces? Alguien que no necesita de una única identidad para estar, que no requiere de definirse de una sola manera porque eso cancelaría otras posibilidades interpretativas, y porque María Luisa Ocampo habitaba múltiples espacios como dramaturga, novelista, funcionaria de la SEP, periodista, gestora cultural —tanto de las bibliotecas como del teatro mexicano—, militante del partido en el poder, buena amiga, mediadora social.

Lo más conmovedor es que estas María Luisas se despliegan en cientos de hojas, algunas con un siglo de existencia, dando cuenta de su paso por la vida.

Como señala Esther Rubio:

La contribución de las mujeres al desarrollo y a la interpretación del mundo —del mundo natural y del mundo humano—, surge como una novedad en el pasado siglo

XX de la mano de las propias mujeres. Y surgió como una novedad porque rompía con la tradición que atribuía el conocimiento del mundo a los hombres en exclusiva y porque tuvieron que ser las mujeres las que lo desmintieran. Para lo que hubo que esperar a que ellas pudieran acceder a las instituciones educativas y adquirir la educación y formación suficientes para poder indagar en un pasado que las marginaba y en una historia que las ocultaba, así como comenzar a interrogarse por las causas de su ausencia de la historia tradicional. (288)

Esto implica que las mujeres tenemos que pasar por una consciencia y una formación que nos permita tanto darnos cuenta de lo que falta por hacer aparecer —porque se van haciendo evidente los procesos de ocultamiento de los capitales culturales en femenino que se han venido haciendo sistemáticamente—, como no masculinizar estas apariciones y hacer de estas generalidades abstractas nuevos sujetos patriarcales y anteponer ahora, por ejemplo, a una “madre” del teatro mexicano en María Luisa Ocampo.

Como señalé anteriormente, falta mucho por decir sobre este archivo, pero siempre ha de faltar, por lo que este ensayo sólo busca despertar el interés en el estudio de las múltiples María Luisa Ocampo, mostrar las secciones y series del archivo para facilitar la búsqueda de los documentos, y mostrar los primeros resultados de esta investigación exploratoria en el mismo.



María Luisa Ocampo al centro.
INBAL/CITRU. Archivo María Luisa Ocampo.

Obra citada

Archivo María Luisa Ocampo

Actas de la Sociedad Amigos del Teatro. 1931. Archivo María Luisa Ocampo. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, Ciudad de México, 383AMLOEX197.

“Ayer se hizo la imposición de grados militares a los alumnos de comercio”. 1916. Archivo María Luisa Ocampo. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, Ciudad de México, 383AMLOEX080.

Carta de Adoración Sánchez Randolph y Beatriz Hernández al Gobernador de Guerrero. 1984. Archivo María Luisa Ocampo. Centro Nacional de

Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, Ciudad de México, 383AMLOEX150.

Carta de Germán List Arzubide a María Luisa Ocampo. 1964. Archivo María Luisa Ocampo. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, Ciudad de México, 383AMLOEX138.

Carta de María Luisa Ocampo a Miguel N. Lira. 1955. Archivo María Luisa Ocampo. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, Ciudad de México, 383AMLOEX158_54.

Carta de María Luisa Ocampo a Rebeca Torres de Lira. 1955. Archivo María Luisa Ocampo. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, Ciudad de México 383AMLOEX158_215.

Carta de Margarita Rodríguez Aguilar a María Luisa Ocampo. 1954. Archivo María Luisa Ocampo. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, Ciudad de México, 383AMLOEX158_2.

Ocampo, María Luisa. Manuscrito de *Como un rayo de sol en el mar*. 1937. Archivo María Luisa Ocampo. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, Ciudad de México, 383AMLOEX134.

———. “Panorama de América”. 1948. Archivo María Luisa Ocampo. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, Ciudad de México, 383AMLOEX024_08.

Programa de mano de *La Hoguera*. 1924. Archivo María Luisa Ocampo.

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información
Teatral Rodolfo Usigli, Ciudad de México, 383AMLOEX153_44.

Tira impresa de la presentación de *La virgen fuerte*. 1944. Archivo María
Luisa Ocampo. Centro Nacional de Investigación, Documentación e
Información Teatral Rodolfo Usigli, Ciudad de México,
383AMLOEX155_73.

“Una valiosa opinión sobre *Los hermanos Karamazov*”. S/F. Archivo María
Luisa Ocampo. Centro Nacional de Investigación, Documentación e
Información Teatral Rodolfo Usigli, Ciudad de México,
383AMLOEX155_04.

Otras fuentes

Braidotti, Rosi. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*.
Barcelona, Gedisa, 2015.

Ibarra, Edith. “*La virgen fuerte* en el Archivo María Luisa Ocampo: dos
finales inéditos y la crítica al montaje”. Acápite. Revista de Literatura,
Teoría y Crítica. Dossier Archivo y Literatura. México, Universidad
Iberoamericana. Julio 2024.

<https://acapite.iberomex.mx/index.php/acapite/article/view/61>

Le Guin, Ursula K. *The Carrier Bag Theory of Fiction*. Tijuana, Corrientes.

Rubio, Esther. “La historiografía feminista y los estudios de las ciencias.
Nuevos marcos metodológicos”. *Revista de Investigaciones
Feministas*. 11(2). Ediciones Complutense. 2020.

1 Este texto es un fragmento del ensayo final del proyecto de investigación "El estudio del archivo de María Luisa Ocampo: la construcción de una mirada diferenciada sobre un sujeto de análisis inexistente". Parte de éste fue presentado también como ponencia en el ciclo *Im/Potencia y política del archivo teatral* en marzo de 2025.

2 Los héroes son poderosos. Antes de que te des cuenta, los hombres y mujeres del campo, sus hijos, las habilidades de los artesanos, las ideas de los pensadores y las canciones de los cantantes forman parte de él, se han visto obligados a servir en la historia del Héroe. Han perdido su historia para que sea la de él (mi traducción).

Archivo Graciela Castillo

El beneficio de la voluntad

Sisu González



Graciela Castillo. Palacio de Bellas Artes. (1949).

INBAL/CITRU. Archivo Graciela Castillo.

Antecedentes

Graciela Castillo del Valle (1927-2024) tiene la particularidad de ser la primera mujer egresada de la carrera de Escenografía de la Escuela de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes. En 1952, se convirtió en la primera escenógrafa de carrera, abriendo así un camino paralelo al de la ya tradicional participación de los técnicos y artistas plásticos dentro del teatro.

Graciela provenía de una familia tradicional. Su padre, médico, buscaba que su hijas siguieran con su negocio:

Después del Williams hice Secundaria en el Instituto Anglo Español y

posteriormente la preparatoria en el Motolinía. Mi papá quería que mi hermana y yo estudiáramos Química en la UNAM para continuar el trabajo en su laboratorio de medicinas de patente [...] Ella lo logró pues supongo que quería complacer a mi papá pero a mí no me hacía la menor gracia dedicarme a la química, por lo que deliberadamente reprobé química y filosofía [...] de modo que seguí en el Motolinía donde cursé la carrera de Decoración de Interiores que era lo que me atraía. (383FGC292A)

Ella misma narra en sus documentos que la asignatura de escenografía, que impartía Carlos Marichal, le fascinó tanto que la llevó finalmente a estudiar en la escuela de teatro.

En 1946, como parte del Programa de Gobierno del presidente Miguel Alemán, se consolida el “Plan Bellas Artes” con la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes que tenía como objetivo promover la educación e impulsar las manifestaciones culturales que se estaban desarrollando en un país que buscaba una identidad propia, como se puede notar en el informe institucional *Dos años y medio del INBA*:

El Instituto sería para los artistas mexicanos, para ellos se crearía, para formarlos y estimularlos, para proporcionarles un campo en donde crecer y desarrollarse, para darles los elementos teóricos y prácticos con que hacer fructificar sus talentos artísticos.

Se adoptó así, como base esencial del Instituto, una posición nacionalista precisa: desarrollar y estimular "a quienes se encuentran dotados de genio artístico," porque ellos son los que crearán —y los únicos que podrán hacerlo— el arte mexicano, el arte nacional. (17)

Este momento de la historia del país representaba un campo fértil para el desarrollo cultural ya que se contaba con apoyos presupuestales y de infraestructura que impulsarían las producciones escénicas de jóvenes artistas, entre los que se encontraba Castillo.

Evelia Beristáin Márquez, en su libro *Vida académica de la Escuela*

Nacional de Arte Teatral del INBA afirma que: “Los maestros titulares de las materias específicas de la escenografía fueron: Julio Prieto, Carlos Marichal, Julio Castellanos y Leoncio Nápoles” (48); pero se puede afirmar que Castillo también aprendió de los técnicos del Palacio de Bellas Artes, ya que ese teatro fue su “salón” principal pues anteriormente las escenografías para el teatro, la ópera o el ballet eran diseñadas por pintores y realizadas por maestros teloneros que estaban dentro de los equipos técnicos de los teatros, es decir, utileros y tramoyistas.

De la primera generación de la carrera de escenografía de la Escuela de Arte Teatral, solamente egresaron dos estudiantes, de seis que se inscribieron: Graciela Castillo y Antonio López Mancera.

Sirva esta breve información para situarnos en la época y las circunstancias en las que Graciela Castillo inició y formó parte de la vida cultural de la Ciudad de México en la década de los años cincuenta. De ahí que el material documental que integra su archivo esté profundamente relacionado con el desarrollo cultural de esta época.



En primer plano Antonio López Mancera y Graciela Castillo (1956).

INBAL/CITRUITRU. Archivo Graciela Castillo.

Arribo del archivo personal de Graciela Castillo al CITRU

René Durón, escenógrafo y diseñador de vestuario, fue asistente de Antonio López Mancera en el Departamento de Producción teatral. Posteriormente, en 1981, fue jefe del Departamento de Producción de la Compañía Nacional de Danza del INBA y en 1984 ocupa el puesto de jefe de Departamento de Diseño Teatral del INBA. Durón, amigo y colega de Graciela Castillo, tenía particular interés en que el CITRU pudiera conocer el material y el trabajo de la maestra, además de los de otros diseñadores que habían trabajado para las producciones de danza, ópera y teatro del INBA desde finales de los años sesenta del siglo XX hasta los primeros años del XXI. De este modo, entre 2018 y 2020 compartió con el CITRU bocetos de vestuario, entre los que figuraban algunos de Castillo.



Rene Durón y Graciela Castillo. (2018). Foto Sisu González

En ese mismo 2018, la maestra Castillo estuvo de acuerdo con prestar al CITRU material de su archivo personal para que fuera digitalizado. Gracias a la donación y al préstamo de estos documentos se conformó el Fondo René Durón y el Archivo Graciela Castillo. Años más tarde, por charlas con Durón, nos enteraremos de que el material que recibimos de él en realidad era de Graciela Castillo, quien tuvo la iniciativa de donarlos. Si esa información se hubiera tenido antes, por procedencia, el fondo llevaría su nombre.

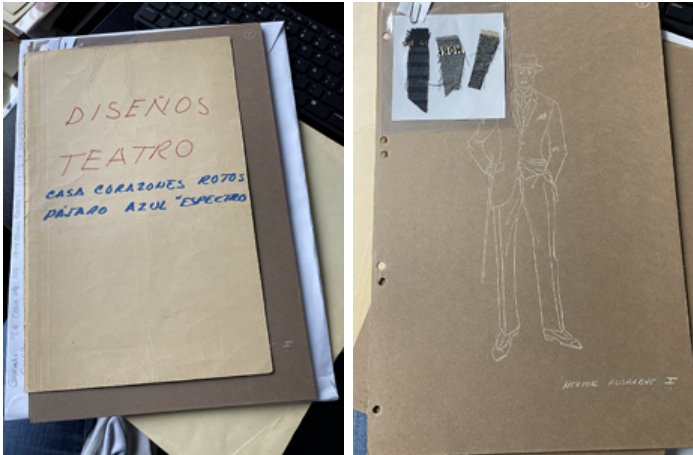
Los documentos que conforman el archivo

La Guía de Fondo del Archivo Graciela Castillo da cuenta de los documentos que abarcan por lo menos veinte años de su desempeño como jefa del Departamento de Vestuario del INBA y de los Teatros del IMSS, como se puede notar en los siguientes cuadros.

Nombre de grupo documental	Archivo Graciela Castillo (383FGC)
Estatus archivístico institucional	Fondo incorporado
Tipología	<p>correspondencia credenciales invitaciones carteles carteleras programas de mano notas de prensa reseñas de teatro negativos y positivos de 35 mm negativos de 8x5 cm fotografías b/n y a color diapositivas dibujos bocetos de escenografía y vestuario patrón de vestuario hojas de producción CV</p>
Fechas extremas	1949-2003
Volumen	720 documentos (físicos y digitales)
Alcance y contenido	<p>Documentos generados y recopilados por Graciela Castillo del Valle (24 de agosto de 1927- 7 de septiembre de 2024), en el ejercicio de su vida personal y artística. Abarca sus diversas facetas como diseñadora de escenografía, vestuario y productora de vestuario de cine, teatro, danza y ópera, así como también jefa de departamento de vestuario del Palacio de Bellas Artes y de los teatros del IMSS.</p> <p>Dentro de este fondo se encuentra material (digital) de los siguientes diseñadores escénicos: Eugenio Servín, Guillermo Barclay, Antonio López Mancera y Marcela Zorrilla. De esta última, los originales se encuentran</p>

	de manera física en el Fondo René Durón.
Organización	Series documentales: artística, manuscritos, mecanuscritos, correspondencia, y colección fotográfica.
Condiciones de acceso	Consulta pública y gratuita.
Instrumentos de descripción	Catálogo documental

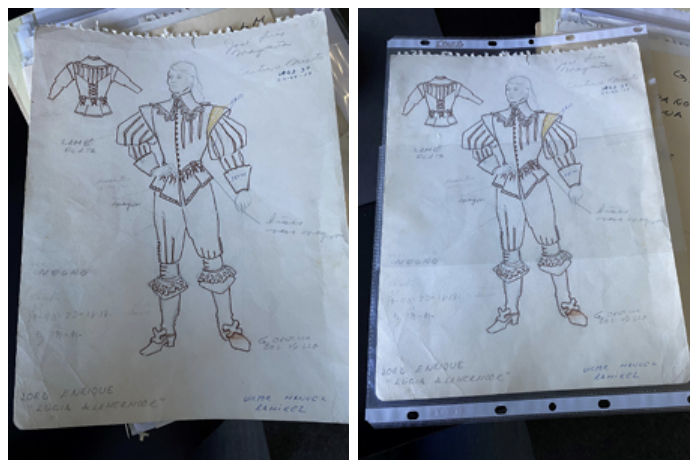
Cuando se recibieron los documentos, en general, los documentos se encontraban en muy buenas condiciones por lo que únicamente se realizó limpieza y cambio de guardas. Se quitaron las grapas o adhesivos que traían los documentos, y a cada uno de ellos se le asignó un número de inventario.



Carpeta y diseño de vestuario para la obra *La casa de los corazones rotos* (1977). Foto: Sisu González



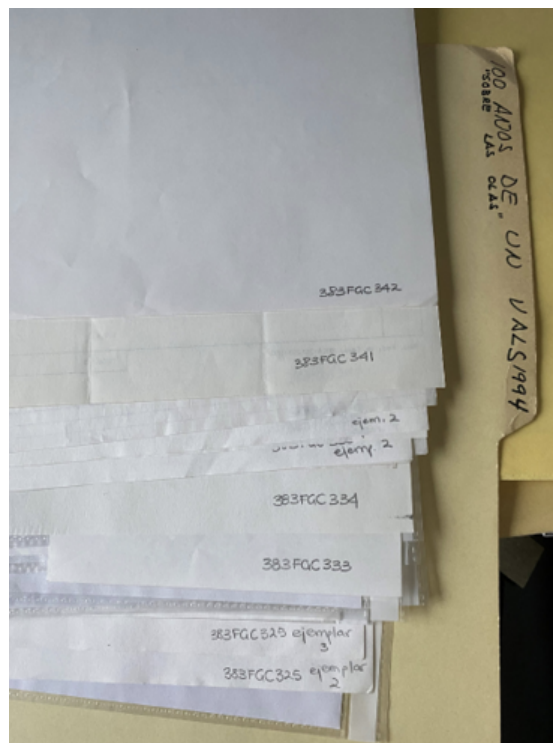
Muestras de tela que acompañan a los bocetos en las que fueron reemplazados los elementos metálicos. Foto; Sisu González



Colocación de guardas del boceto de vestuario: de "Lord Enrique", para la obra *Lucía de Lammermoor* (s.f.). Foto: Sisu González



Diapositivas y negativos de cursos de vestuario y puestas en escena, organizadas en guardas especiales. Foto: Sisu González



Catalogación de los bocetos para el espectáculo *100 años de un vals* (1994).



Proceso de estabilización y guarda. (2024). Fotos: Sisu González

A la par del proceso de estabilización, se fue registrando en un archivo de Excel la descripción de cada documento; se buscó que fuera clara y detallada para que el usuario pudiera tener un primer acercamiento con el documento antes de consultarlo físicamente.

Hoja1	
383FGC:	383FGC
344:	345
2:	1
Boceto de vestuario:	Boceto de vestuario
Casa de los corazones rotos, La:	Casa de los corazones rotos, La
1977:	1977
Fotografía:	Fotocopia
byn:	byn
El segundo documento es una copia a color de la fotografía. Personaje Ellie I:	Personaje Ellie II
Caja 1:	Caja 1

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N
	Fondo	Numero	n. de ejempl	Tipologia	Descripción	Fecha	Tipologia	Croma	Autor	Caja				
775	383FGC	337	1	Manuscrito	"100 años de un Vals. Sobre las olas".	1994	Lista de producc	byn		Caja 1	Sobre blanco	100 años de un vals (1)		
776	383FGC	338	2	Manuscrito	"100 años de un Vals. Sobre las olas".	1994	Lista de producc	byn		Caja 1	Sobre blanco	100 años de un vals (1)		
777	383FGC	339	2	Manuscrito	"100 años de un Vals. Sobre las olas".	1994	Lista de medidas	byn		Caja 1	Sobre blanco	100 años de un vals (1)		
778	383FGC	340	1	Manuscrito	"100 años de un Vals. Sobre las olas".	1994	Lista de producc	byn		Caja 1	Sobre blanco	100 años de un vals (1)		
779	383FGC	341	1	Manuscrito	"100 años de un Vals. Sobre las olas".	27 de septiembre	Nota de venta.	A color		Caja 1	Sobre blanco	100 años de un vals (1)		
780	383FGC	342	1	Muestras de l	"100 años de un Vals. Sobre las olas".	1994	4 muestras de te	color		Caja 1	Sobre blanco	100 años de un vals (1)		
781	383FGC	343	1	Manuscrito	Casa de los corazones rotos, La	1977	Lista de persona	byn	El elenco r	Caja 1	La casa de los corazon	rotos (2)		
782	383FGC	344	2	Boceto de ver	Casa de los corazones rotos, La	1977	Fotografía	byn	El segund	Caja 1	La casa de los corazon	rotos (2)		
783	383FGC	345	1	Boceto de ver	Casa de los corazones rotos, La	1977	Fotocopia	byn	Personaje	Caja 1	La casa de los corazon	rotos (2)		
784	383FGC	346	4	Boceto de ver	Casa de los corazones rotos, La	1977	Fotografía	byn	Son dos fo	Caja 1	La casa de los corazon	rotos (2)		
785	383FGC	347	2	Boceto de ver	Casa de los corazones rotos, La	1977	Fotografía	byn	El segund	Caja 1	La casa de los corazon	rotos (2)		
786	383FGC	348	1	Boceto de ver	Casa de los corazones rotos, La	1977	Fotografía	byn	Boceto (5)	Caja 1	La casa de los corazon	rotos (2)		
787	383FGC	349	2	Boceto de ver	Casa de los corazones rotos, La	1977	Fotografía	byn	El segund	Caja 1	La casa de los corazon	rotos (2)		
788	383FGC	350	4	Boceto de ver	Casa de los corazones rotos, La	1977	Fotografía	byn	Son dos fo	Caja 1	La casa de los corazon	rotos (2)		
789	383FGC	351	1	Boceto de ver	Casa de los corazones rotos, La	1977	Boceto con mue	color	Personaje	Caja 1	La casa de los corazon	rotos (2)		
790	383FGC	352	1	Boceto de ver	Casa de los corazones rotos, La	1977	Boceto número	color	Personaje	Caja 1	La casa de los corazon	rotos (2)		
791	383FGC	353	1	Boceto de ver	Casa de los corazones rotos, La	1977	Boceto con mue	color	Personaje	Caja 1	La casa de los corazon	rotos (2)		
792	383FGC	354	1	Boceto de ver	Elixir de amor (ópera)	1977	Boceto con mue	color	Personaje	Caja 1	Ópera elixir de amor (3)			
793	383FGC	355	1	Boceto de ver	Elixir de amor (ópera)	1977	Boceto	color	Personaje	Caja 1	Ópera elixir de amor (3)			
794	383FGC	356	2	Boceto de ver	Elixir de amor (ópera)	1977	Boceto	byn	Personaje	Caja 1	Ópera elixir de amor (3)			

Captura de pantalla del proceso de registro en formato Excel con información detallada de un ítem del archivo. (2024).

La importancia de este archivo

Bossié, en su artículo “Archivos personales: Su tipo particular de organización y tratamiento documental”, sostiene que “cada archivo representa una parte diferente de la realidad en un momento histórico determinado” (4), como podría ser el momento de Graciela Castillo y cómo su ser mujer desafió el oficio de escenógrafa, vestuarista y productora, en un mundo de hombres, tal como se refleja en su archivo.



“Bellas Artes. Coctel que ofrecimos en el taller de tramoya para celebrar la creación del Departamento. [...] Sábado 20 de febrero de 1954”.

INBAL/CITRU. Archivo Graciela Castillo

Por otro lado, Beatriz Santoyo, en su artículo “Los archivos personales en México: su importancia, custodia y el valor de sus documentos como fuentes para la historia”, afirma que los archivos redimensionan “hechos, personajes o situaciones lo que llevará al investigador a la reflexión y a reescribir la historia” (45). Esto lo puedo afirmar porque al conocer el material de Graciela Castillo, detonó en mí la necesidad de “hacer justicia” —por decirlo de una forma— a su trabajo creativo y darle el merecido lugar entre las mujeres que han construido camino y han participado desde otro lugar en esta colectividad que es el teatro.

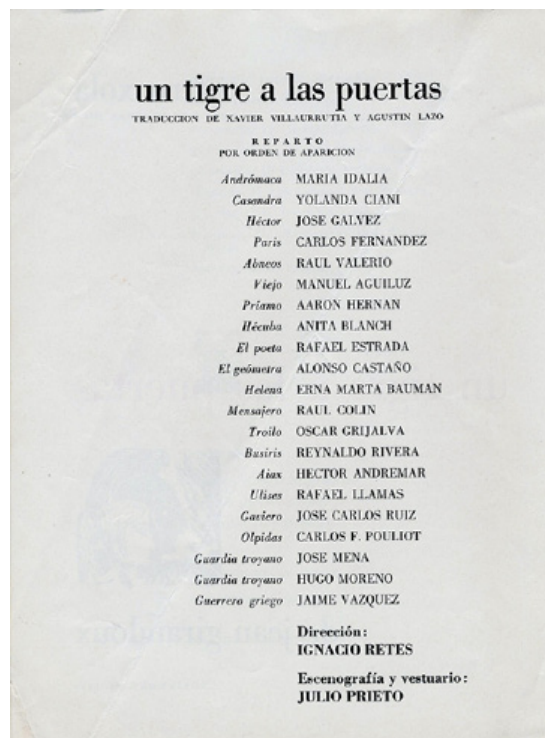
Al leer y ver los documentos comencé a sentir enojo y frustración pues en ciertas fotografías podemos verificar que ella está realizando las pruebas de vestuario para la obra *Un tigre a las puertas*, lo que significa que formó parte en la realización del vestuario.



Prueba de vestuario de *Un tigre a las puertas* en el Teatro Xola, donde Graciela Castillo era jefa de vestuario. [1960].

INBAL/CITRU. Archivo Graciela Castillo

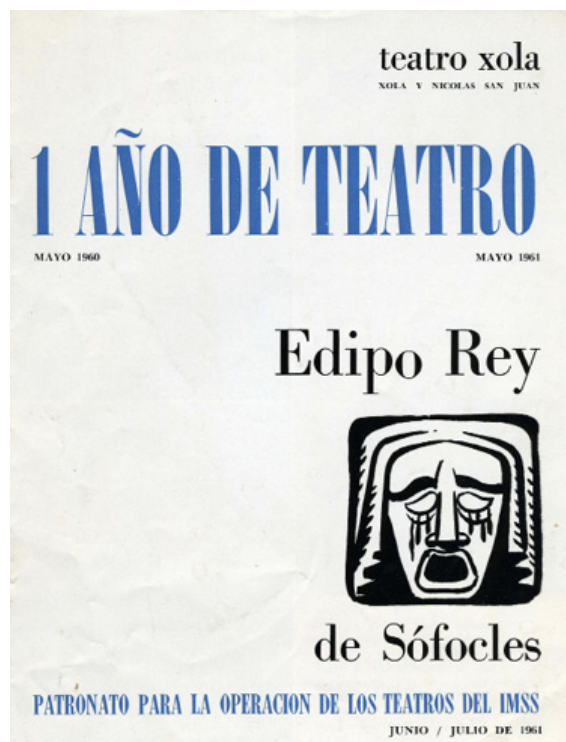
Sin embargo, al cotejar el programa de mano de esa obra y no ver por ningún lado su crédito, surge en mi corazón un malestar que aumenta al ver en letras grandes el crédito de Julio Prieto, quien aparece como único responsable de la escenografía y vestuario. Es verdad que el diseño pudo haber sido únicamente de Prieto, pero como era habitual en la época, el nombre de las realizadoras no aparecía.



Programa de mano de la puesta en escena *Un tigre a las puertas* en el que se puede constatar que no aparece el crédito de Graciela Castillo como realizadora (1960).

INBAL/CITRU. Archivo Graciela Castillo

Sigo revisando el material y la molestia va desapareciendo cuando, en otro programa de mano de la misma obra, que conmemora el primer aniversario de este proyecto, aparece ella con el ínfimo crédito de “Ayudante de producción”. Me calmo porque prefiero verlo como un pequeño avance.



Sófocles

El gran poeta trágico griego Sófocles (495-406 antes de Cristo) nació en Colona y murió en Atenas. Fue el más celebrado de los autores griegos, y su obra —inspirada por las tradiciones de su pueblo— se distingue por las descripciones de los sufrimientos y conflictos humanos. El hombre, sobre todos los temas, fue su mayor preocupación, y a los razonamientos filosóficos prefirió presentar desarmadamente la vida de sus personajes. No intentaba “demostrar” por medio de argumentaciones sino mediante la emoción de la poesía. De ahí que sus obras conserven para nosotros la frescura y el interés que tuvieron para sus contemporáneos. Con sumo vigor, a veces con violencia, Sófocles hace sentir el conflicto sin dilucidar los juicios religiosos o éticos, que deja al criterio del auditorio. Era, ante todo, un gran artista que buscó las resoluciones por medio de la emoción.

Édipo es, como ninguna de las obras de Sófocles, la que mayormente guarda su significado para los espectadores de nuestra época. La calamidad, la angustia, la desesperación, el horror, cobran señalado sentido y predominan sobre la acción encarnada en uno de los personajes más vigorosos del teatro universal.

Dirección: IGNACIO RETES

Escenografía y vestuario: JULIO PRIETO

Música y Dirección de la Orquesta: BLAS GALINDO

Director del Coro: ALBERTO ALVA

Director del Ballet: MIGUEL VELEZ

Sub-Director de la Orquesta: JOSE MARIA LUJAN

ORQUESTA Y COROS DEL IMSS

TECNICOS:

Construcción: HECTOR CARRERA

Pintura: FELIPE PONS

Jefe Maquinista: HECTOR CARRERA

Cuñeta: FRANCISCO LIGONA

Asesor de Iluminación: ALEJANDRO SAUCEDO

Electricidad: MANUEL CEREZO

Trasportes: ALVARO IRABIEN Y JUAN PEDRO RAMOS

Ayte. de Producción: GRACIELA CASTILLO DEL VALLE

Sonido: ANTONIO CASTILLO LEDON

Ayte. de Dirección: JORGE SAUCEDO

Máscaras: modelado: AGUSTIN VELASQUEZ OCAÑA, decoradas por JOSE SOLE Y MARCOS GONZALEZ MARQUEZ

Programa de Mano que conmemora un año de teatro en los Teatros del IMSS. (1961).

Crédito como Ayudante de producción.

INBAL/CITRU. Archivo Graciela Castillo

El beneficio de la voluntad

Estoy convencida de que gracias a la voluntad de Graciela Castillo, el CITRU se benefició no sólo con los documentos que permitió digitalizar y con aquellos que donó, sino con la información que al momento de la entrega compartió, ya que revisó cada uno de los documentos que donaba, mismos de los que iba añadiendo datos.

En ese entonces tenía 91 años, y aun así contaba con una memoria privilegiada. Ejemplo de ello es la siguiente imagen que tiene al reverso esta información: “Fiesta de 1er. Aniversario de ‘Especialidades Teatrales’. Sábado 27 de octubre de 1956. Aquiles Serdán # 3 desp.10. Antonio. Yo”.

La tinta rosa ya se encontraba en la foto con anterioridad. Lo que aparece

con tinta negra lo escribió al momento de la entrega, y de este modo, saca del anonimato al pintor escénico, Manuel Meza, que se encuentra atrás de ellos.



Reverso de la fotografía (1956).

INBAL/CITRU. Archivo Graciela Castillo.

Lo mismo sucede con la siguiente fotografía, en la que se registró con anterioridad los nombres de los asistentes (tinta rosa), pero años más tarde (2018) ella agregó, con tinta negra, los cargos de cada uno de ellos, y con esta información se da pie a la “construcción de la memoria social”, como lo entiende Florencia Bossié; es decir: “En este nuevo siglo y, ya desde el siglo pasado, los archivistas pasaron a ser de meros custodios imparciales de los documentos a sujetos activos en la construcción de la memoria social” (4). De acuerdo con lo anterior, Graciela Castillo y René Durón no sólo fueron los primeros custodios de los documentos al conservarlos y resguardarlos sino que al momento de donarlos, Graciela Castillo —en un intento por preservar la memoria— se toma el tiempo para dar los últimos detalles de información que complementa a los documentos, como se puede apreciar en el reverso de la siguiente foto:



*Fiesta de 1er. Aniversario de
"Especialidades Teatrales"
Sábado 27 de octubre de 1956.
Agencia Sordán #3 desp. 10*

*Diego Panguino chofer
Eduardo Guzmán dibujante
Miguel Llanusa realizadora Vest
Blanca Morales, secretaria
Antonio
Yolanda Martínez, secretaria
Marcelo Jiménez, hijo de Marcelino
Jiménez, jefe de Tramoya*

Fiesta de 1er. Aniversario de “Especialidades Teatrales” Sábado 27 de octubre de 1956.

INBAL/CITRU. Archivo Graciela Castillo.

Al tomarse el tiempo para ver y reconocer a los que aparecen en la imagen, Castillo aporta “riqueza en términos de la información que contiene y preserva” (Bossié 2), pues en tanto testigo del momento procura el testimonio para las y los consultantes del futuro.

Un ejemplo más de esta construcción de la memoria en el archivo de Graciela Castillo son las siguientes fotografías, de las que recuerda y registra que el diseño de vestuario es de la recién fallecida Tolita Figueroa, que la actriz es Eugenia Leñero haciendo el papel de Carlota, pero no recuerda en qué teatro se presentó.



*Vestuario terminado
"Carlota"
Eugenia Leñero
Vestibulo Teatro?
Diseño Tolita Figueroa*

Imagen del vestuario terminado de Carlota. (1998).

INBAL/CITRU. Archivo Graciela Castillo.

En este caso, teníamos suficientes pistas para realizar la búsqueda y conseguir la información faltante.



Prueba Vest "Carlota"
Eugenia Leñero
40
Camisero Tinto ?

Prueba de vestuario de Carlota. (1998).

INBAL/CITRU. Archivo Graciela Castillo.

Como resultado de las consultas en archivos y otras fuentes —como la crítica de Bruno Bert en la revista *Tiempo Libre*—, supimos que se trataba del montaje de *Don Juan en Chapultepec* (1998) del dramaturgo Vicente Leñero, bajo la dirección de Iona Weissberg. En el momento de la entrega de estas fotos, Graciela Castillo tampoco recordaba en que espacios se habían hechos las pruebas de vestuario, pero, resultado de estas consultas, podemos afirmar que se hicieron tanto en el *lobby* como en el camerino del Teatro El Granero, del Centro Cultural del Bosque.

De este modo, entre la creadora, la documentalista y otras fuentes se logra la construcción de la memoria y se preserva nuestra historia teatral. La voluntad de Graciela Castillo permitió que la información del fondo se volviera más confiable para construir la memoria social de la que trata Bossié.

La palabra custodiar cobra un nuevo sentido

Regresando al artículo “Los archivos personales en México: su importancia, custodia y el valor de sus documentos como fuentes para la historia” de Santoyo, es importante reconocer la responsabilidad tienen las instituciones

y su personal al custodiar los archivos personales, ya que como hemos visto, nos permiten ver la identidad y nos hablan de las circunstancias de un pasado teatral. En el *Diccionario de la lengua española* para la palabra custodiar aparecen las siguientes entradas: “1. Guardar algo con cuidado y vigilancia. 2. Vigilar a alguien, generalmente a un detenido, para evitar que escape”. Existen algunos casos en los que los archivos se han visto como en la segunda acepción, como el material que “no debe escapar” y la información que los archivos contienen se queda en el olvido o se “comparte” con recelo, lo que no favorece en nada a la construcción de la identidad y la memoria.



Graciela Castillo y una compañera en la realización de vestuario para un ballet. (s.f.)
INBAL/CITRU. Archivo Graciela Castillo

¿Qué ha generado este archivo?

El investigador debe reflexionar y reescribir la historia; por ello, a partir de concluir el proceso de registro se fueron abriendo oportunidades para divulgar la existencia de este archivo a través de coloquios y conversatorios. Esto permitió que investigadoras y docentes mostraran interés por conocer la labor de Graciela Castillo y la incluyeran en sus

investigaciones.



“Bellas Artes. Yo [Graciela Castillo] y Julio Prieto. Agosto de 1949”.

INBAL/CITRU. Archivo Graciela Castillo



“Bellas Artes. Toño López, Armando Audirac y Julio Prieto. Agosto de 1949”.

INBAL/CITRU. Archivo Graciela Castillo

A raíz de esos eventos, las y los estudiantes de la Licenciatura en Escenografía de la Escuela Nacional de Arte Teatral, dentro de la 3a Feria del Diseño Escénico, en 2025, expondrán una línea del tiempo sobre la participación de las mujeres en la escenografía y, por supuesto, contemplan a Castillo como punto de partida. He visto cómo se emocionan y se identifican al ver las imágenes del archivo. Entienden, desde la experiencia propia, lo que ven reflejado en las imágenes. Ellas y ellos también

reescribirán y reinterpretarán la historia de la escenografía en México.

La construcción de este archivo, desde su origen, es resultado de la generosidad de Graciela Castillo pues su contribución con materiales y documentos al CITRU fue su deseo hecho realidad. Por tal motivo, deseo que todas y todos los interesados en su trabajo creativo puedan conocerla, reconocerla, y ver cómo el oficio de materializar ideas para la escena sigue siendo un oficio de disciplina, pero también de mucha dicha, de fuerza y energía, como en la que devino la maestra Castillo, infinita y grande como el mismo universo.



Caricatura de Graciela Castillo. Autor Armando Audirac.

INBAL/CITRU. Archivo Graciela Castillo

Obra citada

Beristáin Márquez, Evelia. *Vida Académica de la Escuela Nacional de Arte*

Teatral del INBA. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2014.

Bert, Bruno. “Lecturas diversas de un Don Juan”. *Tiempo Libre*, 1998.

Reseña Histórica del Teatro en México 2. 0-2.1. Sistema de información de la crítica teatral,

https://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?ID=7400&BUSQ=Weissberg

Bossié, Florencia. “Archivos personales: Su tipo particular de organización y tratamiento documental”. 3er Congreso Internacional CELEHIS de Literatura, 7 al 9 de abril de 2008, Mar del Plata, Argentina. *Literatura española, latinoamericana y argentina, 2008. Memoria Académica* repositorio institucional de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE) de la Universidad Nacional de la Plata.

https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3577/ev.3577.pdf

Castillo, Graciela. “Memorias”. s.f. Archivo Graciela Castillo, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli/INBAL, Ciudad de México, 383FGC292A.

Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.8 en línea]. Real Academia Española: <https://dle.rae.es>

Dos años y medio del INBA. Informe presentado por el Instituto Nacional de Bellas Artes. 1950.

Recchia, Giovanna. Fondo de Escenografía Mexicana, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli/INBAL.

Santoyo Bastida, Beatriz. “Los archivos personales en México: su importancia, custodia y el valor de sus documentos como fuentes para

la historia.” *Bibliotecas y Archivos*, 4a. Época, V. 1, No. 4, Noviembre 2014. PDF.

Archivo Félida Medina

Patricia Ruíz Rivera



Félida Medina, (ca. 1968).

INBAL/CITRU. Archivo particular Félida Medina

Introducción

En su forma más sencilla, tal como se define en cualquier diccionario de español, un archivo se entiende como un conjunto de documentos generados por una persona, una sociedad o una institución en el ejercicio de sus funciones o actividades.

De acuerdo con la legislación mexicana, existen tres categorías de archivos: públicos, particulares (privados) y personales. Los archivos públicos son

aquellos que pertenecen a las dependencias federales y son considerados públicos por defecto, salvo en casos de reserva legal (Ley General de Archivos, art. 7). Los archivos particulares se refieren a colecciones familiares o empresariales que, aunque son de carácter privado, pueden ser reconocidas como patrimonio nacional (AGN, 2021). Por último, los archivos personales son aquellos que pertenecen a un individuo, como un fotógrafo, artista o académico, y que contienen documentos relacionados con su vida privada o profesional.



Félida Medina, Cora Patricia Aspirós y Carmen Mercado, (ca. 2004).
INBAL/CITRU. Archivo particular Félida Medina

Es fundamental destacar la relevancia de este último tipo de archivos ya que pueden ser donados, vendidos o prestados en comodato a una institución, como es el caso del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) que se comprometió a conservar y proteger el archivo personal de Félida Medina, asegurando así el legado escenográfico de la maestra.

Este archivo, al ser un conjunto de documentos en uso activo, ha facilitado la conexión entre el pasado y el presente de la escenografía en México, permitiendo la evocación de recuerdos y narrativas en el contexto social

específico en el que se desarrolló la carrera escenográfica de Medina. De este modo, a través del archivo se reconstruye no sólo una historia de vida, sino también una historia de resistencia contra el patriarcado, lo hegemónico y los cánones establecidos dentro de las instituciones y personas con las que interactuó. Su labor representó una lucha contra los estereotipos que encasillaban a las mujeres en roles secundarios de la escena teatral, como maquillistas y vestuaristas, en áreas como la producción, iluminación, vestuario y escenografía.



Sisu González, Dulce Zamarripa, Tereza Bruzzi y acompañante, revisando el archivo particular de Félida Medina, (2023)

El archivo de Félida Medina

Félida Medina (1941-2020) estudió escenografía en la Escuela de Arte Teatral (EAT), donde fue alumna de “destacados maestros” (varones) como Leoncio Nápoles, Antonio López Mancera, Ignacio Zúñiga y Julio Prieto. A lo largo de su trayectoria profesional, participó en aproximadamente 130 producciones. Entre sus obras más significativas se encuentran *Cementerio de automóviles*, *Los albañiles*, *El extensionista* y *Escarabajos*. Medina se destacó por su enfoque innovador en la creación de ambientes escénicos,

empleando desniveles, pantallas de video y siendo pionera en la utilización de estructuras tubulares y acrílicas en el teatro. Además, ejerció la docencia en la Escuela de Arte Teatral del INBAL. Durante su carrera fue galardonada con múltiples premios de diversas asociaciones de críticos teatrales. Asimismo, tuvo el honor de representar a México en dos ediciones de la Cuadrienal de Praga, tanto en calidad de expositora como de presidenta de la Sociedad Mexicana de Escenógrafos.



Cementerio de automóviles. Escenografía: Félida Medina. Dirección: Julio Castillo. Sala Xavier Villaurrutia. (1968)

INBAL/CITRU. Archivo particular Félida Medina

Tras su fallecimiento, el conjunto de documentos generados, recibidos y reunidos por Félida Medina en el desempeño de sus actividades personales y profesionales, constituido como su archivo particular, fue prestado al CITRU con el fin de realizar una copia digital que facilitara su consulta a quienes estuvieran interesados. A partir de este material, se han llevado a cabo mesas de discusión, homenajes a la maestra Félida, así como la producción de videos, exposiciones, artículos científicos y de divulgación, ensayos y tesis de maestría y doctorado, entre otras iniciativas académicas.

Considero que el archivo de Félida Medina constituye un modelo excepcional de archivo vivo en el ámbito de la investigación teatral ya que trasciende la mera conservación de documentos, pues se trata de un ecosistema activo que fomenta la investigación, la educación y la innovación escénica. Su importancia radica en su capacidad para interactuar con el presente, enriqueciendo su contenido a lo largo del tiempo mediante nuevas contribuciones, reinterpretaciones y aplicaciones, lo que lo transforma en un ente dinámico en constante cambio.



Boceto de escenografía para *La carpa*, (1971). Escenografía: Félida Medina. Dirección Ignacio Retes. Teatro Reforma
INBAL/CITRU. Archivo particular Félida Medina

Al documentar su trayectoria y procesos creativos, el archivo de Medina facilita una relectura continua de su obra, adaptándose a nuevas perspectivas teóricas y metodológicas en la investigación. De esta manera, un archivo de esta naturaleza no sólo preserva documentos históricos, sino que también se nutre de nuevas aportaciones, investigaciones y actualizaciones que lo hacen relevante y valioso para académicos, estudiantes y profesionales del teatro.

Características del archivo de Félida Medina

El archivo personal de Félida Medina, pionera de la escenografía moderna en México, se distingue por ser un acervo rico en materiales que documentan no sólo sus diseños, sino también los procesos creativos, técnicos y colaborativos de su realización.

El archivo presenta un contenido multiformal y multidisciplinario, es decir, refleja a la escenografía como un campo híbrido que combina arte, diseño, técnica, arquitectura y performatividad por los tipos de materiales gráficos y plásticos que la integran, lo que hace que sea uno de sus rasgos más valiosos. Los documentos permiten estudiar tanto el proceso de creación como las soluciones prácticas para espacios teatrales específicos, como los teatros Julio Jiménez Rueda o Del Bosque Julio Castillo.

A continuación se hace una relación de las características principales de estos documentos y la importancia de cada uno de ellos:

- Bocetos a mano alzada: Dibujos preliminares a lápiz, tinta o acuarela, donde se plasman ideas iniciales de escenografías y vestuarios.
- Planos técnicos: Diseños arquitectónicos detallados con medidas, materiales y mecanismos (ej. estructuras giratorias o deslizantes).
- Maquetas físicas: Modelos en escala de escenografías, algunos con piezas móviles para estudiar cambios de escena.
- *Storyboards*: Secuencias visuales que anticipan la relación entre espacio, iluminación y acción dramática.

Del mismo modo se encuentran textos que muestran la dimensión colaborativa de la escenografía y su rol en la dramaturgia espacial, como son:

- Guiones anotados: marcaciones de Félida sobre movimientos escénicos, ritmo y relación con la escenografía.
- Notas de producción: listas de materiales, presupuestos y cronogramas que revelan desafíos logísticos.
- Correspondencia profesional: cartas con directores, dramaturgos y técnicos, mostrando negociaciones creativas.
- Diarios personales: reflexiones sobre montajes, frustraciones o logros (clave para entender su perspectiva subjetiva).
- Programas de mano y carteleras teatrales: testigos de la realización de tal o cual montaje.

Así también se resguardan registros fotográficos y audiovisuales que documentan la materialidad efímera de la escenografía que suele perderse tras finalizar una obra, como es el caso de:

- Fotografías de escena: imágenes de montajes terminados (ej. *Las criadas* de Genet, 1974), con énfasis en la interacción actriz-espacio.
- Fotos de proceso: ensayos técnicos, pruebas de iluminación o construcción de escenografías en taller.
- Grabaciones en video: fragmentos de obras o entrevistas donde Medina explica sus conceptos (ej. su trabajo en *Los albañiles*).

De igual manera se ubican materiales de referencia que revelan sus influencias estéticas y cómo tradujo corrientes artísticas al espacio escénico, como son:

- Recortes de revistas y periódicos de imágenes de arquitectura,

pintura o diseño que usaba como inspiración (ej. referencias a la Bauhaus o al arte prehispánico).

- Libros anotados, volúmenes sobre historia del arte, teoría teatral o técnicas de construcción con sus marginalias.
- Objetos como tejidos, maderas o texturas que experimentaba para sus diseños.

En el archivo existe material didáctico y teórico que muestra la voluntad de Félida Medina por sistematizar sus conocimientos y formar nuevas generaciones, en los siguientes documentos:

- Apuntes de clases: *Syllabus* y ejercicios de sus cursos en la ENAT y en la UNAM, donde enseñaba escenografía.
- Textos mecanografiados de sus participaciones en conferencias, ponencias, coloquios (ej. sobre la escenografía como "arquitectura efímera").

Finalmente, también se puede consultar lo referente a su innovación técnica, como el uso de materiales no tradicionales en escena, las muestras de fragmentos de telas, maderas o pinturas usadas en sus montajes, así como utilería, objetos escénicos diseñados por ella (ej. máscaras o muebles modulares).

El archivo de Félida Medina destaca por su capacidad para documentar el proceso creativo detrás de la escenografía, revelando no sólo obras terminadas sino las etapas de experimentación, errores y decisiones que las hicieron posibles. Este enfoque lo convierte en una herramienta única para entender el diseño escénico como un arte vivo y en constante evolución, por lo que podemos encontrar, dentro de estos materiales que revelan el proceso

creativo:

- Bocetos iniciales: Dibujos rápidos a lápiz o tinta donde exploraba ideas abstractas antes de definir un concepto.
- Variaciones de un mismo diseño: Múltiples versiones de una escenografía (ej. *Cementerio de automóviles*), donde se puede notar cómo evolucionaba su visión.
- Anotaciones al margen: Comentarios como "probar en escala real" o "el actor necesita más espacio aquí", que evidencian su pensamiento espacial.
- Maquetas de trabajo no sólo como productos finales sino:
 - Maquetas incompletas o modificadas con recortes y pegamentos visibles, demostrando pruebas de materiales.
 - Maquetas con mecanismos fallidos (ej. estructuras que no soportaban peso), clave para entender sus soluciones técnicas.
- Fotografías del proceso:
 - Imágenes de ensayos técnicos, donde se ven escenografías a medio construir o con ajustes de última hora.
 - Fotos de talleres de carpintería, mostrando su participación directa en la construcción (inusual para una mujer en su época).

Como parte de los procesos creativos podemos ubicar diarios y cuadernos de trabajo, así como:

- Notas manuscritas con fechas y horarios de entrega, listas de materiales y cálculos estructurales.
- Reflexiones como: "El director quería un muro giratorio, pero el teatro no tenía infraestructura... tuve que inventar un sistema de

rieles ocultos".

Es así como el archivo no sólo puede interesarles a historiadores del teatro, sino también a:

- Diseñadores: Por sus soluciones espaciales y uso de materiales. Un ejemplo concreto son sus diseños para *El extensionista* (1978) en los que integra flora y tecnología, cruzando así ciencia y arte.
- Arquitectos: Por su abordaje de la escala humana y la flexibilidad escénica.
- Estudios de género: Por su mirada como mujer en un campo técnico dominado por hombres.

¿Por qué es importante este enfoque para la investigación teatral?

Porque permite estudiar la escenografía como un proceso colaborativo (no sólo como obra individual).

Porque muestra cómo las limitaciones técnicas (presupuesto, espacio, tiempo) influyeron en sus diseños.

En el caso de la pedagogía:

Sus materiales son casos de estudio ideales para estudiantes de escenografía pues promueve una serie de preguntas como:

¿Cómo resolver problemas de espacio con creatividad?

¿Cómo adaptar diseños a diferentes directores?

Para reivindicar el trabajo creativo de Félida Medina, este archivo:

- Demuestra que su trabajo no era sólo "decorado" sino ingeniería teatral, pues en varios documentos encontramos sus cálculos, sus

estudios de física de materiales y la gestión de equipos.

- Rompe con el mito de que la escenografía es un arte "intuitivo", ya que se revela su base técnica y racional.
- Humaniza el arte pues muestra sus dudas, correcciones y fracasos, y no sólo éxitos.
- Cuestiona la autoría única al revelar que muchas escenografías fueron co-creadas con los realizadores, es decir, carpinteros, iluminadores y directores.
- Invita a la experimentación: los escenógrafos actuales podrían retomar sus procesos (ej. usar sus maquetas como punto de partida) para el diseño de nuevos montajes.

Vinculación con la historia del teatro mexicano

El archivo de Félida Medina está profundamente vinculado a la historia del teatro mexicano no sólo por su extensa trayectoria como escenógrafa y docente sino por su papel en la transformación estética y técnica de la escenografía en México durante la segunda mitad del siglo xx. En este encontramos la documentación de movimientos teatrales como el teatro político, donde su militancia en el Partido Comunista se refleja en obras como *El juicio* (1971), haciendo partícipe a la escenografía en la crítica al sistema opresor. Lo mismo se puede afirmar del teatro de vanguardia de los 70-90 con montajes como *Escarabajos* (1991) en el que sus diseños muestran su exploración en lo surrealista y lo abstracto, en diálogo con el teatro europeo.

La perspectiva pedagógica y de género en el archivo de Félida Medina revela no sólo su contribución técnica a la escenografía mexicana, sino su rol como formadora de generaciones y su lucha contra los estereotipos en

un campo dominado por hombres. Este enfoque dual —educativo y feminista— hace de su legado un caso paradigmático para estudiar la intersección entre arte, docencia y género.

Valor como archivo vivo

El archivo de Félida Medina trasciende su función tradicional de repositorio histórico para convertirse en un "archivo vivo", es decir, un espacio dinámico que no sólo preserva el pasado sino que dialoga con el presente y se proyecta al futuro a través de su constante reinterpretación, uso pedagógico y reactivación artística. Este valor se manifiesta en cinco dimensiones clave:

- Reactivación creativa de sus diseños para nuevos montajes
- Reinterpretaciones escénicas
- Préstamos para exposiciones: sus diseños se exhibieron en "Proesceno" (Cenart, 2024), donde se exhibieron fotografías y bocetos.
- Laboratorio pedagógico como los talleres prácticos en la ENAT, en los que las y los alumnos reconstruyen sus maquetas para entender soluciones técnicas (ej. andamios de *Los albañiles*). Analizan sus notas para diseñar ejercicios de escenografía con restricciones presupuestales.
- Nuevas donaciones de familiares y colegas siguen agregando materiales (ej. en 2023, su última asistente permitió al CITRU la reprografía de planos y bocetos).
- Historias orales: el CITRU ha grabado testimonios de quienes trabajaron con ella, enriqueciendo el contexto.

- Este archivo vive porque no mira hacia atrás, sino hacia adelante.

Ejemplo de uso en investigación

La doctora Tereza Bruzzi de Carvalho, investigadora brasileña, para su tesis doctoral realizó los siguientes pasos, *grosso modo*:

Consultó los bocetos y planos originales de Félida Medina para entender su proceso creativo.

Analizó fotografías de montajes para estudiar la puesta en escena.

Leyó correspondencia o notas para contextualizar su trabajo con relación a otros artistas de su época.

Entrevistó a personas vinculadas (estudiantes, colegas y maestros) con su trabajo escenográfico.

Elaboró un discurso sobre la obra creativa y colaborativa de Félida Medina equiparándola con la obra creativa del brasileño Decio Novello, escenógrafo contemporáneo de Medina.

Los archivos personales, como el de Félida Medina, son de suma importancia para el entendimiento de la historia del teatro y su escenografía en México, ya que representan fuentes primarias que facilitan el acceso a las actividades y decisiones de figuras relevantes a través de sus documentos. Estos archivos constituyen una rica fuente histórica desde una perspectiva individual, complementando así la información disponible en archivos públicos o institucionales.



Cora Patricia Aspiros observando el boceto para la escenografía
Farsa y justicia, en la casa de Félida Medina, 2023

Por medio del archivo se puede acceder a la información que podría no estar disponible en otros archivos, brindando una perspectiva singular sobre los eventos y las personalidades del teatro mexicano de su tiempo. Como indica Olga Gallegos, los archivos personales son un complemento esencial y valioso de los archivos públicos y otros privados, ofreciendo una visión alternativa para la narración histórica (38).

El caso de Félida Medina resalta la importancia de conservar y facilitar el acceso a los archivos personales de mujeres en las artes y otras disciplinas en México. A lo largo de la historia, las aportaciones de las mujeres han sido frecuentemente ignoradas o minimizadas en las narrativas históricas. Sus archivos personales proporcionan una visión directa de sus vivencias, sus métodos de trabajo, sus logros y los obstáculos que enfrentaron, como es el caso de Medina.

La conservación de estos archivos enriquece la historia cultural y artística del país además de que motiva a nuevas generaciones de mujeres, a pesar de las limitaciones sociales y culturales, a realizar contribuciones significativas en el campo del arte. El acceso a estos acervos es esencial

para la investigación académica, la creación artística y para una comprensión más profunda de nuestro pasado y presente.

Medina, en su papel de creadora y diseñadora de escenarios, documenta su propia trayectoria artística además de preservar la memoria de obras teatrales, colaboraciones y procesos creativos que podrían haber caído en el olvido. Su archivo se transforma en un repositorio de conocimiento y experiencia que desafía la invisibilidad histórica de las mujeres en las artes escénicas ya que puede servir como fuente de inspiración para futuras generaciones de mujeres en el teatro, demostrando que es posible superar las barreras del patriarcado y destacar en campos tradicionalmente dominados por hombres. En este sentido, su archivo no sólo registra el pasado, sino que también abre nuevas posibilidades para el futuro.

Conclusiones

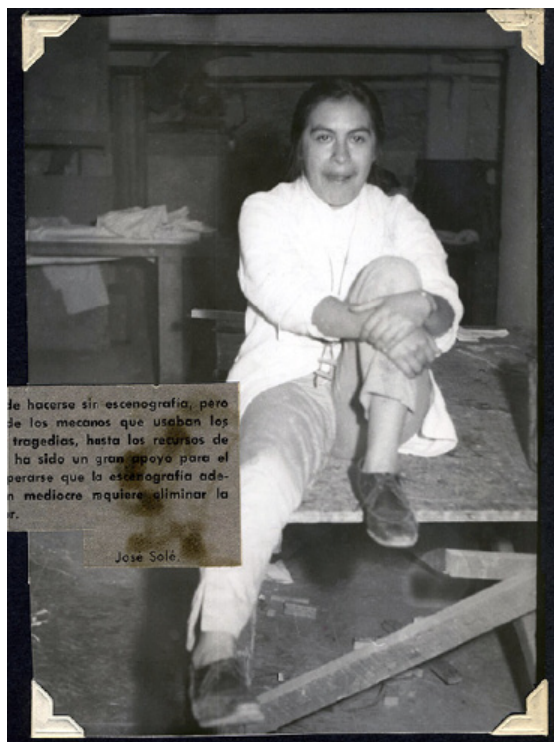
En el caso de Félida Medina, su archivo personal como escenógrafa en México puede ser visto como un acto de resistencia frente al sistema patriarcal que ha predominado en el teatro y las artes escénicas. Al documentar su trabajo y trayectoria, Medina establece un registro que desafía la invisibilidad de las mujeres en este campo. Su archivo no sólo preserva su legado, sino que también sirve como un testimonio de las contribuciones de las mujeres a la escenografía, un ámbito históricamente dominado por hombres.



Félida Medina en clase, (ca. 2010).

INBAL/CITRU. Archivo particular Félida Medina

El ejemplo de Medina pone de manifiesto cómo las mujeres han tenido que enfrentarse a estereotipos de género y obstáculos institucionales para obtener reconocimiento en el teatro. Su labor no es únicamente una contribución artística sino un acto político que cuestiona las normas de género en el ámbito cultural. Históricamente, las mujeres han sido relegadas a roles considerados "menores" o "de apoyo", como el vestuario, la utilería o el maquillaje artístico, mientras que los hombres han ocupado posiciones de mayor visibilidad y reconocimiento. Félida Medina, como escenógrafa, desafía estas estructuras al sobresalir en un campo que exige tanto habilidades técnicas como creativas, y que ha sido tradicionalmente dominado por hombres.



Félida Medina (ca. 1966)
INBAL/CITRU. Archivo particular Félida Medina

Obra citada

Archivo General de la Nación [AGN]. Reglamento Interior del Archivo General de la Nación. *Diario Oficial de la Federación*, 2021.
<https://www.dof.gob.mx>

Galarza, Pilar. “O teatro o nada”, entrevista a Félida Medina. Fondo Escenografía Mexicana. Sección Historia oral de la escenografía en México, 2012-2018. CITRU, México, 1994.

Gallego, Olga. *Manual de archivos familiares*. Ed. La Muralla, ANABAD, 1993.

Ley General de Archivos, art. 7, *Diario Oficial de la Federación*, 15 de junio de 2018. <https://www.dof.gob.mx>

Palma Peña, Juan Miguel. “El patrimonio cultural, bibliográfico y

documental de la humanidad: Revisiones conceptuales, legislativas e informativas para una educación sobre patrimonio”, *Cuicuilco*, vol. 20, núm. 58, sept.-dic. 2013, pp. 31-57. *Scielo*

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16592013000300003&lng=es&tlng=es

Recchia, Giovanna. *Escenografía mexicana del siglo XX*.

Conaculta/Fonca/Cenart/INBA-CITRU, 1999.

Ruíz Rivera, Patricia. “La (in)visibilidad de las escenógrafas mexicanas (1950-1990)”, *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, vol. 11, núm. 18, octubre 2020-marzo 2021, Universidad Veracruzana, pp. 100-120.

<https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/issue/view/265>

———. “Mujeres del teatro en México: el caso de Félida Medina y el sistema patriarcal en la escenografía”, *Arti dello Spettacolo/Performing Arts Journal (ASPA)*, num. 10, 2024. pp. 104.

<https://www.artidellospettacolo-performingarts.com/2024-2/>

Santoyo, Beatriz. “Los archivos personales en México: su importancia, custodia y el valor de sus documentos como fuentes para la historia”, *Bibliotecas y archivos*, núm. 4, noviembre de 2014, Escuela Nacional de Biblioteconomía y Archivonomía, pp. 39-46.

Archivo Aída Guevara

Una transformación de la mirada¹

Claudia Irán Jasso Apango



Aída Guevara y Sergio Leal en *El tuerto es rey*, 1971.

INBAL/CITRU. Archivo Aída Guevara.

El Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) resguarda en su acervo documentos pertenecientes a mujeres creadoras, intérpretes, directoras, investigadoras que sustentan la documentación y la investigación del quehacer escénico en México, empezando por Margarita Mendoza López, pasando por Nancy Cárdenas, hasta llegar a Aída Guevara. Por lo que estableceré el por qué el CITRU es un centro que ha impulsado la perspectiva de género a través de cuarentaiún

años de trabajo, además de incorporar estos archivos como patrimonio artístico documental del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) y por ende, de la nación mexicana. A través de este recorrido, ahondaré en el análisis del archivo Aída Guevara, con base en la trayectoria de una creadora y actriz teatral que desarrolló su carrera en Baja California, quedando fuera de los reflectores de la Ciudad de México, los cuales otorgan un reconocimiento centralista del arte y excluyen la producción escénica realizada en los estados.

Patrimonio artístico documental

El patrimonio cultural es el legado de nuestros ancestros, por eso debemos preservarlo y transmitirlo; nos pertenece y a la vez no, lo tomamos en un tránsito generacional. Éste produce memoria colectiva, que es parte de nuestra identidad. En la contemporaneidad espacio temporal en la que vivimos, nos corresponde el resguardo del patrimonio cultural, en sus distintas connotaciones; es decir, es nuestra tarea preservarlo tanto en su conservación física, cuando es tangible, como en sus aspectos teóricos, plasmarlo, documentarlo y difundirlo, ya sea material o inmaterial.

El CITRU conserva, organiza, difunde la memoria teatral mexicana plasmada en documentos físicos y digitales, como: fotografías, programas de mano, libretos, carteles, libretos, planos, diseños escenográficos y de vestuario, entre otros. De esta manera, se les proporciona a las colecciones las mejores condiciones de resguardo y consulta, para coadyuvar en el desarrollo de las artes escénicas.

Podemos extraer ciertos atributos relevantes del patrimonio cultural con base en González-Varas; estos son: contribuye a la construcción social, incluyendo las identidades, proporciona estructura de la cual se deriva la cohesión simbólica, nos permite conocer el mundo, nuestro entorno local y

nacional e interpretarlo, en lo que también interviene el enriquecimiento del espíritu. Aunque no queramos y luchemos por conservarlo tal cual, no es estático; ese dinamismo se lo otorga el espacio, tiempo y contexto histórico en el que está inmerso, por lo que también tiene implicaciones políticas, ideológicas y subjetivas. Hablando de este último punto, están implicados en el patrimonio cultural las emociones y los sentimientos de los individuos y de los pueblos.

El patrimonio artístico forma parte de la herencia cultural que se ha generado a lo largo de la historia de la humanidad y que se produce en la sociedad contemporánea. El mismo se presenta de forma tangible e intangible a través de las manifestaciones artísticas: teatro, artes visuales, danza, música, literatura, cine y fotografía. Cabe señalar que estas disciplinas emanan documentación, por lo que, aunque no sean las obras artísticas tal cual, las fuentes documentales en sus diversos formatos participan en la creación, en la investigación, en la docencia, en el desarrollo y en la documentación de las artes. Los centros nacionales de investigación del INBAL resguardan el patrimonio artístico documental de México. El CITRU preserva el patrimonio artístico documental teatral de nuestro país.

Centro precursor de la perspectiva de género

El CITRU, se fundó el 12 de julio de 1981 y su primera directora fue Margarita Mendoza López, que junto con Elisa de Santiago, conformaron en ese entonces su personal. Posteriormente otra mujer relevó en ese puesto a la Mtra. Mendoza López, la Dra. Socorro Merlín; por lo tanto este Centro nació bajo una perspectiva de mujeres, las cuales marcaron las bases de esta institución.

A lo largo de cuatro décadas ha adquirido diversos fondos documentales de personalidades de las artes escénicas en México, dentro de los que destacan los de creadoras como Esperanza Iris, María Luis Ocampo, Nancy Cárdenas, Alegría Martínez, Pilar Crespo, Malkah Rabell, sin dejar de mencionar la colección fotográfica de Christa Cowrie.

Cabe destacar que el CITRU ha realizado investigaciones sobre mujeres creadoras en las artes escénicas, las que han sido publicadas; entre ellas se encuentran *María Luisa Ocampo: mujer de teatro* de Socorro Merlín; *Nancy Cárdenas: género y escena* de la investigadora Angélica García; *Esperanza Iris: la tiple de hierro (escritos I)* producto de la investigación de Sergio López y Julieta Rivas, *Dramaturgas contemporáneas mexicanas* de la dramaturga Silvia Peláez. Estos títulos son algunos de los que forman parte del catálogo del Centro y que han tenido al género femenino como objeto de estudio.

En años recientes surgió un fenómeno peculiar en las donaciones, ya que se han recibido en su mayoría los acervos de mujeres intérpretes del teatro mexicano, las cuales han tenido la plena confianza de que los documentos que recopilaron a lo largo de su trayectoria artística van a permanecer en el recinto adecuado para su preservación, organización, consulta y difusión.

Martha Aura, Mercedes Pascual, Adriana Roel, Pilar Pellicer y Aída Guevara son las actrices que han decidido desprenderse de sus documentos para que formen parte del patrimonio artístico documental del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Lo cual nos lleva a analizar estos documentos desde la perspectiva de género y, por ende, posibilita la realización de investigaciones acerca del arte escénico desde la interpretación femenina. Estos archivos reunidos a través de la visión de las mujeres, nos brindan un panorama diferente desde la compilación misma de

los documentos: ¿qué decidieron incorporar a su archivo?, ¿desde qué óptica estas fuentes documentales visibilizan su trabajo profesional y su posición femenina en la sociedad?

Debemos reconocer en estos archivos, como lo afirma Maribel Ríos, “que socialmente existe un conjunto de ideas, representaciones y creencias basadas en que hay cosas propias de hombres y de mujeres. Esta separación y distinción de papeles masculinos y femeninos provoca la participación diferenciada, jerárquica y desigual dentro de las instituciones sociales políticas y económicas” (189). Esto nos posibilita ampliar las líneas de investigación, generar un conocimiento incluyente y visibilizar aportaciones artísticas que han quedado fuera de los cánones hegemónicos.

La Dra. Edith Ibarra, investigadora del CITRU, ha realizado el proyecto de investigación “El estudio del archivo de María Luisa Ocampo desde una perspectiva feminista, el giro archivístico y el giro historiográfico”, al que podemos considerar como el primer estudio sobre un archivo con base en la teoría y metodología de la perspectiva de género en este centro. En él cuestiona la visión androcéntrica en la historia del teatro en México y tiene como intención presentar a Ocampo como un tema de análisis previamente inexistente, a la cual, conocemos desde una posición subordinada al sistema patriarcal. Ibarra afirma que “se hace urgente encontrar otros modos en los que el trabajo creativo, de gestión, de cambio social producido por las mujeres sea reconocido como la labor de sujetos poseedores de una mirada diferenciada” (2).

Este trabajo pone en crisis lo anteriormente indagado sobre María Luisa Ocampo, pero no en el sentido de invalidarlo; todo lo contrario, la investigadora busca plantear otra perspectiva sobre la dramaturga en su trabajo creativo y de promoción cultural, a través del acercamiento a su

colección, desde la innovación de los giros archivísticos e historiográficos.

De esta manera se amplía el panorama en el análisis de las creadoras teatrales mexicanas, siendo una propuesta que redituará en la visibilización y documentación de las mujeres y su contribución a las artes escénicas mexicanas, además de su participación en la vida cultural de nuestro país.

Retornando a las actrices que donaron sus acervos al CITRU en años recientes, entre ellas existen muchas similitudes, de las que podemos destacar su género, su larga trayectoria, obviamente su actuación en las artes escénicas, que forman parte de una generación que nació en el segundo cuarto del siglo XX, entre otras. No obstante, la principal diferencia existente es que, con excepción de Aída Guevara, las otras intérpretes ejercieron su trabajo en la Ciudad de México, en una de las ciudades más grandes del mundo, con una centralización de los recursos culturales y con la mayor infraestructura teatral de todo el país.

Aída Guevara, “la Donata de mis desiertos”

El desarrollar una carrera artística y cultural fuera de la Ciudad de México, capital del país, pone a los creadores fuera del foco y reconocimiento a nivel nacional; si nos referimos a las mujeres creadoras, quedan doblemente apartadas del registro hegemónico.

En la labor de investigación por sacar del anonimato, o de la poca relevancia que les ha asignado la sociedad heteropatriarcal a las mujeres, y aún más, a las mujeres que han realizado su trabajo en los estados de la República Mexicana, tenemos a la actriz nacida en Sinaloa, pero considerada bajacaliforniana, Aída Guevara. Observar su trayectoria es voltear hacia la periferia y comprender que el teatro también se hace fuera del centralismo y que esto es imprescindible para el desarrollo de las artes

escénicas mexicanas. La misma intérprete declaró en una entrevista: “el gran problema del teatro ayer y hoy -lamenta- es que lo que se hace en provincia no figura para el centro de la República” (Ponce).



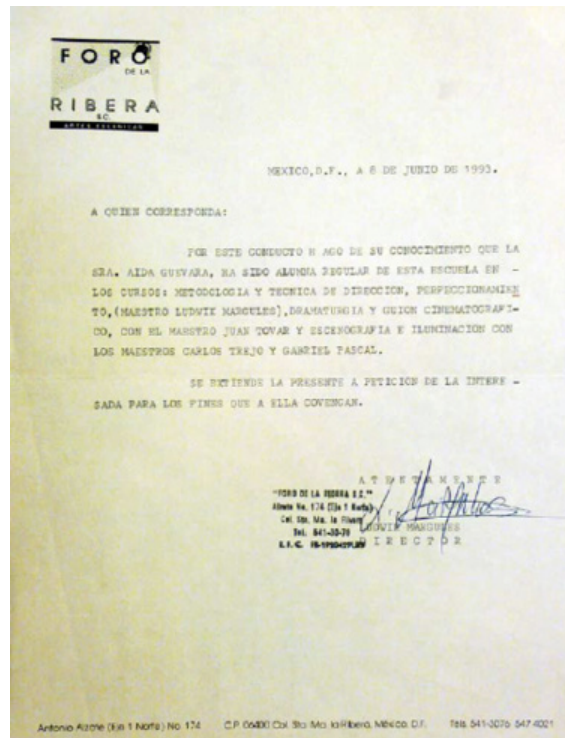
Aída Guevara en *Los héroes inútiles*, 1982.

INBAL/CITRU. Archivo Aída Guevara.

Reconocida como la primera actriz o la gran dama del teatro bajacaliforniano, ella misma dudaba sobre el interés en su archivo. “Cuando me pidió Ana Karina que enviara toda mi información (al CITRU) le pregunté incrédula: ‘¿Estás segura?’. Y ella me dijo: ‘Sí, mami, nadie tiene tu perfil...!’” (Ponce).

Guevara fue discípula de Jesús González Dávila, Ludwik Margules, Gabriel Pascal, Luis Rivero, Juan Tovar, Carlos Trejo y Raúl Zermeño, con los que tomó cursos, ya que su carrera ha estado basada en el continuo aprendizaje. Efectivamente, posee un perfil como actriz, profesora, directora, impulsora cultural del teatro que ha logrado la decolonialidad de la actividad teatral en

el ámbito nacional, ha conseguido que volteemos a observar y analizar las artes escénicas en la península de Baja California al compartir su acervo y ponerlo a disposición de los creadores, estudiantes, investigadores y usuarios interesados en él.



Constancia de estudios del “Foro de la Ribera”, firmado por Ludwik Margules, 1993.
INBAL/CITRU. Archivo Aída Guevara.

En el homenaje que organizó el CITRU a la actriz por su trayectoria y en el contexto de la recepción de su archivo, el 22 de septiembre de 2022 en el Aula Magna del Centro Nacional de las Artes, se mencionó que, de acuerdo con los testimonios de Jorge Esma y Juan Antonio Llanes, de haberse quedado en la Ciudad de México, la intérprete hubiera sido reconocida a la altura de Carmen Montejo y Ofelia Guilmáin. El cuestionamiento en este comentario es: ¿para tener el reconocimiento hay que seguir las políticas centralistas?; si no es así, ¿se queda fuera de pertenecer a “las grandes actrices de México”? Esto no sólo aplica a Guevara, sino a todos los artistas

que permanecen en sus ciudades y regiones con el fin de fomentar y establecer sus creaciones fuera de la gran urbe.

Quijano asevera que “el eurocentrismo ha llevado a virtualmente todo el mundo a admitir que en una totalidad el todo tiene absoluta primacía determinante sobre todas y cada una de las partes, que por lo tanto hay una y sólo una lógica que gobierna el comportamiento del todo y de todas y de cada una de las partes” (9). Lo que sustenta el pensamiento centralista que tenemos introyectado, con relación a que sólo lo que proviene de la capital mexicana es lo reconocido, lo validado y lo que marca los parámetros a seguir.

Si se le diera seguimiento a esta estructura, Guevara quedaría oculta de la historia teatral mexicana por haber ejercido su carrera fuera de la Ciudad de México y por ser mujer, de acuerdo con los dispositivos del poder androcéntrico, hegemónico y colonial. Por otro lado, además de visibilizar a una creadora que ha tenido una trayectoria artística en uno de los estados de la República Mexicana, es inminente la tarea de investigar y documentar para evidenciar a las mujeres, a las actrices que han edificado las artes escénicas mexicanas para que —como en este caso, y como lo afirma Griselda Pollock— se incluyan en la intervención feminista en la historia del arte, y en nuestro ámbito, en la intervención feminista en la historia del teatro.

El primer paso ya lo dio Aída Guevara al desprenderse de su acervo y donarlo a este centro de investigación. La actriz asienta que “Adriana Roel, entre muchas otras actrices como yo, donamos todo nuestro material recopilado durante medio siglo haciendo teatro, se lo enviamos al CITRU para que lo tengan en resguardo y las gentes interesadas lo puedan consultar, ya sea en línea o presencial. Mi hija me pidió hacerlo y mandé al

CITRU 14 kilos de información” (Ponce).



Nota de periódico sobre *El diario de Ana Frank*, 1966.

INBAL/CITRU. Archivo Aída Guevara.

Pero ¿cómo podemos conocer a Aída Guevara a través de los documentos que resguardó y recopiló durante su trayectoria artística? ¿Qué conforman estos catorce kilos de información?

Las fuentes documentales que contiene denotan no solamente la trascendencia de su vida en los escenarios sino también su formación constante, a través de sus apuntes sobre las clases a las que asistió. El acervo incluye, dentro de los principales documentos: libretos de sonido y de dirección, libros, formatos audiovisuales (discos compactos y videocasetes), fotografías, negativos y diapositivas, libros, programas de mano, notas de prensa, tarjetas de felicitación, reconocimientos como diplomas y constancias. Todo en soporte físico, con una periodicidad que data de 1966 hasta principios del siglo XXI.



Programa de mano de *La noche de los asesinos*, 1979.

INBAL/CITRU. Archivo Aída Guevara.

Dentro del municipio de Mazatlán, Sinaloa, específicamente en la localidad de Siqueros, el 1 de diciembre de 1932, nació Aída Escamilla Lizárraga; siendo una niña se trasladó junto a su familia a Baja California. Estudió en Calexico, California, y en Mexicali se recibió como Contadora privada. Contrajo matrimonio en 1950 con el Ingeniero Jorge Guevara, del que toma su nombre artístico, Aída Guevara. Es preciso señalar dos puntos: el primero, que tuvieron siete hijos —entre ellos figura la actriz Ana Karina Guevara, con la que ha compartido el escenario— y el segundo, que comenzó su carrera histriónica siendo madre de familia. Realizó estudios de arte dramático en San Diego State University, en la Escuela de Arte Teatral del INBAL y en el Foro de la Ribera. También se capacitó en docencia y arte.

Trujillo Muñoz documenta la historia del teatro bajacaliforniano y destaca la relevancia del surgimiento de los grupos teatrales contemporáneos a

partir de la década de los cincuenta; en un principio bajo las iniciativas, en primera instancia de Luis Felipe Castro y en segunda instancia de Emeterio Méndez Jr. Esto aunado a la inauguración de los teatros de la red del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) en los años sesenta.

Lo anterior da pie al afianzamiento de las agrupaciones dentro de las que se encuentra el “Grupo Thalía”, en donde debutó como actriz Aída Guevara en 1966 con la obra *El diario de Ana Frank* de Francisco Goodrich y Albert Hackett, bajo la dirección de Alma Adriana Vázquez, en el Auditorio del Seguro Social de Mexicali y patrocinada por el Club Soroptimista de esa ciudad, organización de voluntariado perteneciente a una red internacional de apoyo para el acceso a la educación y capacitación de mujeres y niñas en todo el mundo.

Con la llegada de Jorge Esma a Mexicali, Guevara trabajó bajo su dirección en varias puestas en escena, entre ellas, *Donde los árboles*, *Viaje de un largo día hacia la noche*, *La zapatera prodigiosa*, *La noche de los asesinos*, *Los héroes inútiles*, destacándose *El tuerto es rey* de Carlos Fuentes, en 1971, estreno latinoamericano al que asistió el autor (Barajas Márquez), el cual elogió el desempeño de la actriz, escribiendo en sus dedicatorias:

“Para Aída-Donata, que sabe ver en la noche, muchas gracias. Carlos Fuentes” (Archivo Aída Guevara).

“La Donata de mis desiertos, Aída, su admirador y amigo. Carlos Fuentes” (Archivo Aída Guevara).



Dedicatorias de Carlos Fuentes a Aída Guevara por su trabajo actoral en *El tuerto es rey*, 1971.

INBAL/CITRU. Archivo Aída Guevara.

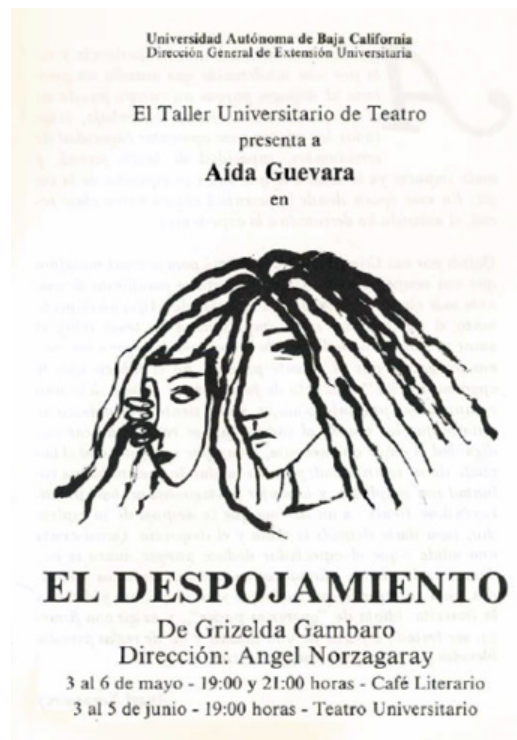


Programa de mano de *El tuerto es rey*, 1971.

INBAL/CITRU. Archivo Aída Guevara.

En su camino profesional fue dirigida por Ángel Norzagaray, Marta Luna, Julián Guajardo y Juan Antonio Llanes, en obras como *La casa de*

Bernarda Alba, De mujer a mujer, El pagador de promesas, El principito, La loca de Chailot, La madrugada, El despojamiento y Mujer de migajas, por mencionar algunas. Perteneció a la Compañía Estatal de Teatro de Baja California A.C. También se desarrolló en la dirección de escena, donde resaltan los montajes *La pancarta, Los mendigos, El raterillo, La zapatera prodigiosa y Mujeres con mayúscula.* Fue coordinadora de talleres de teatro estudiantil y directora de la Casa de la Cultura de Mexicali.



Programa de mano de *El despojamiento*, 1987.

INBAL/CITRU. Archivo Aída Guevara.

Lo anterior es sólo un esbozo de la destacada vida teatral de la intérprete bajacaliforniana. La totalidad de su trayectoria está documentada en su archivo personal y puede ser consultado en el CITRU por los usuarios nacionales y extranjeros que así lo requieran. Catorce kilos de papel que representan décadas de trabajo arduo en los escenarios y detrás de ellos, pero sobre todo, ponen en evidencia un gran amor y dedicación al teatro.

Catorce kilos que en un segundo paso, se pueden traducir en un tonelaje de investigación, análisis, reflexiones e interpretación sobre la trayectoria profesional de la donante, del teatro bajacaliforniano, de las artes escénicas en la frontera norte, del gremio teatral y principalmente de las mujeres como constructoras de la cultura en México.



Anuncio en el periódico *La voz de la frontera* de *La loca de Chaillot*, 1981.

INBAL/CITRU. Archivo Aída Guevara.

Una transformación de la mirada

Aída Guevara es una actriz prominente del teatro mexicano que impulsó el crecimiento del teatro en Baja California, que ha dado identidad a la región fronteriza con Estados Unidos de Norteamérica, que impulsó la vida cultural de esa región y que resignificó los escenarios mexicanos. El CITRU, al resguardar su archivo, no solamente preserva los documentos que nos brindan información sobre esta intérprete, sino que también abre líneas de investigación y amplía el estudio del teatro mexicano.

Este acervo documental generará conocimiento y diversas interpretaciones, dependiendo desde qué perspectiva sea mirado. Con base en lo que el filósofo alemán Markus Gabriel —a través del nuevo realismo— ha llamado *objeto*, nuestro referente de investigación puede ser observado desde distintos ángulos para ser investigado; partiendo en este caso del *objeto* “Archivo Aída Guevara”, pasando por todos los pensamientos y reflexiones de los sujetos que lo analicen desde sus puntos de vista, de acuerdo a sus experiencias personales y profesionales.

Aunado a lo anterior, esta colección nos brinda la oportunidad de investigarla con base en el giro archivístico, como lo realiza Ibarra en el caso de María Luisa Ocampo; es decir, el archivo como objeto de estudio *per se*, no solamente como una fuente de consulta y corroboración de datos, sino como “un dispositivo fundamental en la construcción del conocimiento histórico y la administración del poder político” (Sánchez-Macedo 183). Interrogar, analizar, deconstruir e interrelacionar los documentos con los contextos sociales, políticos, económicos y culturales. Lo que deriva en infinitas posibilidades, de estudios decoloniales y de perspectiva de género, entre otros.

El acervo da cuenta del trabajo de y por las mujeres, ofrece información sobre el patrocinio del Club Soroptimista de Mexicali al teatro, de las puestas en escena en las que se ha resaltado la presencia femenina, como lo son: *Mujeres con mayúscula* y *Mujeres de su tiempo*; además de mujeres como protagonistas del teatro de Federico García Lorca, entre otros tópicos.

“El patrimonio cultural es, en suma, un elemento susceptible de actuar como referente simbólico para construir un discurso hegemónico, el discurso de la nación, pero también el de aquellas otras identidades minoritarias que buscan, cada vez con mayor voz y fuerza, su legitimación”

(González-Varas 45). Al recibir el CITRU la colección de esta intérprete, otorga la oportunidad de conocer y reconocer el teatro desarrollado en el norte del país, específicamente en Baja California; distingue el trabajo teatral y cultural de esta creadora; pero, sobre todo, dicho acervo se pone a disposición de la comunidad teatral nacional para la generación de nuevo conocimiento, a través de su consulta e investigación. Ya que, por su interpretación escénica, por su trayectoria, por su trabajo creativo y por su labor en la promoción de la cultura en el norte del país, no se puede hablar del teatro mexicano en la frontera norte y en México en general, sin mencionar a Aída Guevara.



Aída Guevara en el homenaje organizado por el CITRU. Fotografía: Josué Barrera.

INBAL/CITRU

Obra citada

“Aída Guevara”. *YouTube*, subido por CITRU INBA, 11 nov. 2022,

<https://www.youtube.com/watch?v=CNpOVnnrFkI>.

Archivo Aída Guevara, CITRU.

Barajas Márquez, Samuel. “Entrevista con Carlos Fuentes ‘El tuerto es rey’ iba a ser novela”. Publicación sin identificar, 24 de octubre de 1971,

Archivo Aída Guevara, Carpeta 1 recortes de periódico y folletos, CITRU.

Carpeta Aída Escamilla de Guevara. PDF.

Estatutos de Soroptimist International of the Americas, Soroptimist International of the Americas. https://soroptimist.imgix.net/05-for-members/Translated-Resources/Spanish/sia_bylaws-s.pdf.

Fuentes, Carlos. *El tuerto es rey*. Joaquín Mortiz, 1970. Archivo Aída Guevara, CITRU.

Gabriel, Markus. *Por qué no existe el mundo*. Océano, 2016.

González-Varas Ibáñez, Ignacio. *Las ruinas de la memoria: ideas y conceptos para una (im)posible teoría del patrimonio cultural*. Siglo Veintiuno Editores, 2014.

Ibarra, Edith. “El archivo de María Luisa Ocampo desde una perspectiva feminista, el giro archivístico y el giro historiográfico”, proyecto de investigación (documento inédito), 2022.

Pollock, Griselda. *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte*. Fiordo, 2015.

Ponce, Roberto. “Aída Guevara, la ‘gran dama’ del teatro bajacaliforniano”. *Proceso*, 18 de septiembre 2022. <https://www.pressreader.com/mexico/proceso/20220918/282243784447854>.

Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder y clasificación social”. *Contextualizaciones Latinoamericanas: Revista semestral del Departamento de Estudios Ibéricos de la Universidad de Guadalajara*, año 3, núm. 5, julio-diciembre 2011, pp. 1-33. <http://contexlatin.cucsh.udg.mx/index.php/CL/article/view/2836/7460>.

Ríos Everardo, Maribel. “Metodología de las ciencias sociales y perspectiva de género”. *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales*, coordinadoras Norma Blazquez Graf, Fátima Flores Palacios y Maribel Ríos Everardo. UNAM, 2012.

Sánchez-Macedo, Jaime. “El giro archivístico: su impacto en la investigación histórica”. *Revista Humanitas*, año 47, vol. IV, núm. 47, 2020, pp. 183-223.

<https://humanitas.uanl.mx/index.php/ah/article/view/279/223>.

Trujillo Muñoz, Gabriel. *La gran bonanza: crónica del teatro en Baja California 1856-2006*. Universidad Autónoma de Baja California, Miguel Ángel Porrúa, 2006.

1 Este texto fue publicado en primera instancia en *Discurso Visual: Revista de Artes Visuales*, CENIDIAP; no. 51, enero-junio 2023.

Semblanzas de las autoras

MÓNICA ACOSTA es doctora en Historia por la Universidad Iberoamericana, maestra por el Centro de Estudios de Asia y África de El Colegio de México, en donde comenzó su trayectoria hacia el estudio histórico de las Islas Filipinas desde una mirada teórica que vincula la antropología y la historia. Durante su formación como historiadora en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, comenzó a incursionar en el tema de los jesuitas y las relaciones de interculturalidad con los locales de Filipinas y el noroeste novohispano. Su andar por los archivos se inició como usuaria, pero caminó hacia la comprensión de su organización y el análisis de la lógica archivística como parte de la historicidad del mismo. Actualmente es académica de tiempo completo en el área de Acervos Históricos de la BFXC, en la Universidad Iberoamericana; sus funciones implican la sistematización y difusión de los fondos documentales existentes en el área de Acervos Históricos.

JULIETA RIVAS es licenciada en Archivonomía por la Escuela Nacional de Biblioteconomía y Archivonomía. Colabora en el CITRU desde el 2000, donde es responsable de coordinar las estrategias de procesos de organización, conservación de documentación artística, organización de archivos personales, descripción documental, divulgación del patrimonio documental y el servicio de consulta presencial y a distancia. Junto con Claudia Jasso, imparte el taller “Manejo de la documentación artística y su uso en la investigación”, mismo que se ha dictado en diversas instituciones

de la República Mexicana y en la Ciudad de México.

Es docente de la materia Taller de preservación y conservación de documentos en la modalidad no escolarizada en la ENBA-IPN.

Coautora de la publicación *Esperanza Iris. La tiple de hierro (Escritos I)*, INBA-CITRU /Gobierno del Estado de Tabasco, 2002.

[EDITH IBARRA](#) es investigadora en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) donde estudia el Archivo María Luisa Ocampo con la intención de analizar, desde una mirada feminista, la producción cultural de esta dramaturga.

Doctora en Letras por la Universidad Iberoamericana y candidata al Sistema Nacional de Investigadores, ha publicado ensayos académicos sobre dramaturgas que escribieron en el periodo posrevolucionario. Desde 2021 coordina el Ciclo Ex — céntricas, en el que presenta el trabajo de las mujeres que están en las periferias, en la escena en México; es decir, de aquellas directoras de escena, gestoras culturales, investigadoras que investigan mujeres, dramaturgas que requieren ser visibilizadas.

[SISU GONZÁLEZ RAMÍREZ](#) es licenciada en Literatura Dramática y Teatro por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, maestra en Pedagogía Teatral por la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBAL. Directora de escena, docente e investigadora teatral. Actualmente labora en el área de Documentación del CITRU, desarrollando su función principal en el Fondo de Escenografía Mexicana (FEM). Desde 2008 es docente del Colegio de Literatura Dramática y Teatro. Actualmente es profesora en la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT) del INBAL.

Ha dirigido varias puestas en escena como *Voces en el umbral* (2021-2022) de Víctor Hugo Rascón Banda, *Un torso, mierda y el secreto del carnicero* de Alejandro Ricaño (2019-2020), *Charlas ilustradas* y *Nombrándome* de Alberto Castillo (2011), y *La trapecista* de Alfonso Cárcamo (2008), entre otras.

[PATRICIA RUÍZ RIVERA](#) es maestra en Investigación de la Danza y licenciada en Actuación. Se ha especializado en el estudio, documentación y divulgación del teatro, danza, cine e historia contemporánea mexicana, por medio de exposiciones, ponencias, conferencias, cursos y charlas.

Con más de veinte años de experiencia en la investigación y realización de trabajos tanto curatoriales como museográficos, ha coordinado 16 exposiciones físicas itinerantes sobre danza y teatro mexicanos y ha realizado videos para homenajes de personalidades del teatro en México.

Curadora de la Galería virtual *Fotografía escénica... constructora de memoria* con una sala temporal para un invitado y 6 salas permanentes, subida a la red a partir del 2022 (anual): <https://citru.inba.gob.mx/proyectos/exposiciones/fotografos/>

Actualmente su trabajo se centra en temas referentes a la escenografía mexicana, de los que ha publicado artículos y ensayos.

[CLAUDIA JASSO](#) es licenciada en Bibliotecología por la UNAM, estudió la maestría en Filosofía y Crítica de la Cultura en la Universidad Intercontinental. Labora en el CITRU en procesos de preservación, catalogación, consulta especializada y formación de usuarios, principalmente. Tiene a su cargo los fondos Ludwik Margules y La carpa en México. Es profesora adjunta de la unidad de aprendizaje Registro y

análisis documentales en la Maestría en Investigación Teatral del CITRU.

Sus investigaciones y publicaciones versan alrededor de la documentación artística y teatral, la literatura gris, la interdisciplina artística, y el teatro y muralismo.

Secretaría de Cultura

Claudia Curiel de Icaza
Secretaria

Marina Núñez Bernalova
Subsecretaria de Desarrollo Cultural

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Alejandra de la Paz
Directora general

Déborah Chenillo Alazraki
Subdirectora general de Educación e Investigación Artísticas

Rocío Judith Galicia Velasco
Directora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral
Rodolfo Usigli

Aarón Polo López
Director de Difusión y Relaciones Públicas

Producción digital a cargo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

México, 2025



Cultura
Secretaría de Cultura



INBAL CITRU