

**FIJAR LO EFÍMERO:
LA FOTOGRAFÍA ESCÉNICA
COMO CONSTRUCTORA DE LA
MEMORIA CULTURAL
EN EL TEATRO MEXICANO
DE LOS SIGLOS XX Y XXI**

PATRICIA RUÍZ RIVERA

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral
"Rodolfo Usigli" (CITRU/INBAL), Ciudad de México
pruiz.citru@inba.edu.mx

Abstract: Stage photography in México profoundly transcends its documentary function to become an active and fundamental agent in constructing the nation's theatrical memory. This work delves into an analysis of how iconic photographs of canonical 20th and 21st-century productions have not merely illustrated but decisively shaped the historiography and cultural narrative of Mexican theatre. Employing a method that combines semiotic analysis of images with rigorous archival research, we argue that these photographs operate as powerful canonizing mechanisms, cementing specific stagings in the collective imagination and creating potent visual legends. This process often reinforces hegemonic ideas of national identity. However, this constructed memory is inherently partial, generating silences and omitting alternative narratives. We conclude that stage photography is an indispensable, yet problematic, pillar for preserving and understanding the ephemeral event, operating at the critical intersection of artistic reinterpretation, historical record, and the dynamics of collective memory.

Keywords: Stage photography, theatrical memory, Mexican theatre, performance studies, cultural heritage, ephemerality, archive, historiography.

How to cite: Ruíz Rivera, P. (2026) "Fijar lo efímero: La fotografía escénica como constructora de la memoria cultural en el teatro mexicano de los siglos XX y XXI", *Concept* 1(32), pp. 93-116. DOI: <https://doi.org/10.37130/zsk0yz21>.

Introducción

El teatro, por su naturaleza misma, es el arte de lo efímero. Su existencia se consume en el encuentro único e irrepetible entre el intérprete y el espectador, en un tiempo y un espacio concretos, para luego desvanecerse en el recuerdo. Esta cualidad fugaz, celebrada por teóricos como Peggy Phelan, quien afirma que "el *performance* se convierte en sí mismo a través de la desaparición (1993, p. 146)", constituye parte de su grandeza y, a la vez, su principal paradoja: ¿cómo se preserva, estudia y recuerda un fenómeno que, por definición, se resiste a la fijación? La historia del teatro se ha enfrentado siempre a este dilema, recurriendo a un conjunto de *restos* —críticas, testimonios, dramaturgias, escenografías, programas de mano— que intentan, de manera siempre parcial, dar cuenta de un evento vivo que ya no existe.

Entre estos vestigios, la fotografía escénica ha emergido como el testimonio visual por excelencia, la *prótesis* de la memoria más poderosa con la que contamos. Desde finales del siglo XIX, la cámara ha estado presente en las salas, en principio para ofrecer una prueba fehaciente de "lo que fue". Sin embargo, esta relación entre la fotografía y la verdad requiere una deconstrucción urgente. Como advierte Susan Sontag, "las fotografías son, por supuesto, una prueba de que algo sucedió. Pero también son, y sobre todo, una huella de cómo alguien vio ese algo" (2005, p. 77). La imagen fotográfica de una puesta en escena no es, por lo tanto, un espejo

neutral u objetivo de la realidad escénica, sino una interpretación mediada por el lente, el encuadre, el momento del disparo y la intención del fotógrafo o fotógrafa. Lejos de un mero documento, la fotografía escénica es un artefacto cultural activo que participa en la construcción de la memoria teatral.

El planteamiento central de este artículo es, precisamente, que la memoria del teatro mexicano no es una entidad que se *descubre* en los archivos, sino que se *construye* de manera continua a través de mecanismos culturales específicos, entre los cuales la fotografía desempeña un papel fundamental. Su función va mucho más allá de la ilustración; se erige en una arquitecta de la memoria, con la capacidad de fijar, canonizar, idealizar e incluso reinterpretar el hecho escénico. Una fotografía icónica puede condensar la recepción crítica de una obra, definir la imagen pública de un director o actor y convertirse en la representación visual hegemónica de toda una época. Como señala Diana Taylor en su distinción clave entre el *archivo* (documentos, textos, vestigios) y el *repertorio* (acciones corporales, orales y performáticas), la fotografía pertenece al archivo, pero constantemente es invocada para dialogar y dar forma a nuestra comprensión del *repertorio* perdido (2003, p. 19). En el contexto mexicano, este proceso de construcción visual de la memoria no ha sido suficientemente explorado en su complejidad y sus consecuencias.

Esto nos lleva a formular las siguientes preguntas: ¿De qué manera la fotografía escénica mexicana trasciende su función documental para convertirse en un artefacto mnemotécnico con agencia propia en la configuración de la historiografía teatral? ¿Qué narrativas hegemónicas sobre la *mexicanidad*, la tradición y la modernidad escénica han sido construidas y perpetuadas a través de la circulación y consagración de imágenes icónicas? Y, en un sentido crítico, ¿de qué manera los archivos fotográficos, en su labor de selección, preservación y catalogación, organizan y determinan el acceso a esta memoria, generando al mismo tiempo silencios y olvidos?

Para abordar estas interrogantes, este artículo se propone el objetivo de analizar el papel constitutivo y no meramente reflejo de la fotografía escénica en la formación de la memoria y la historiografía del teatro mexicano de los siglos XX y XXI. Se trata de examinar, mediante un análisis semiótico a través de sus fotografías más conocidas y con el fin de revelar las estrategias visuales que emplean, una serie de puestas en escena canónicas que abarca desde el teatro de la posrevolución hasta las propuestas contemporáneas de vanguardia. Para ello se explorará la relación triádica, a menudo negociada, entre la intención del director o escenógrafo, la mirada creativa e interpretativa del fotógrafo y la recepción del espectador futuro, quien accede a la obra a través de este filtro visual. También es importante discutir críticamente los límites, los sesgos y las omisiones de la

fotografía como fuente de memoria, tomando en cuenta los mecanismos de poder que están implícitos en la formación de archivos y cánones visuales.

Constituye éste un estudio cualitativo y multimodal, basado en el análisis de casos y la revisión historiográfica y enriquecido con un marco teórico interdisciplinar que entrelaza los estudios de la memoria cultural (Assmann, 2008; Nora, 1989), la teoría de la fotografía (Barthes, 1990; Sontag, 2005; Fontcuberta, 2016) y los estudios de *performance* (Taylor, 2003; Phelan, 1993). El análisis se centra en imágenes provenientes de las colecciones fotográficas del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), perteneciente al Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) de la Secretaría de Cultura del gobierno federal mexicano.

En cuanto a la estructura del artículo, tras esta introducción se ofrece un marco teórico que sustenta la aproximación interdisciplinaria. Posteriormente se explicarán los criterios de selección de los casos de estudio y las técnicas de análisis, se expondrán los hallazgos derivados del examen de los casos seleccionados y después se incluirá una discusión orientada a interpretar su alcance historiográfico y cultural. Finalmente, las conclusiones sintetizarán los resultados y propondrán futuras líneas de estudio.

Este recorrido aspira a comprobar que la fotografía escénica constituye un espacio de negociación de sentidos, un *lugar de memoria*, en términos de Pierre Nora (1989)¹, donde se libra una batalla crucial por la definición del patrimonio cultural inmaterial del teatro mexicano. Su estudio no es un complemento a la historia del teatro, sino una vía esencial para comprender cómo se ha forjado la imagen misma de nuestra tradición escénica.

1. Marco teórico

El análisis de la fotografía escénica como constructora de memoria teatral requiere de un marco teórico interdisciplinar que entrelace tres ejes fundamentales: los estudios sobre memoria cultural, la teoría de la fotografía y los estudios de *performance*. Este marco conceptual permite comprender la compleja red de significados en la que operan estas imágenes.

1.1. Los estudios de la memoria cultural

Para entender cómo se forma y se transmite la memoria colectiva, es indispensable acudir a los trabajos de Jan y Aleida Assmann (2008). Su distinción

1 Desarrollado por el historiador Pierre Nora, el concepto de *lieu de mémoire* se refiere a los sitios, símbolos o artefactos materiales o inmateriales en los que se condensa la memoria colectiva de una comunidad. Un archivo fotográfico, en este sentido, funciona como un depósito material de estos lugares visuales.

entre la memoria comunicativa y la memoria cultural resulta particularmente iluminadora. La memoria comunicativa, asociada a la memoria vivida y al recuerdo oral, tiene un horizonte temporal de tres a cuatro generaciones (Assmann, 2008, p. 55). El teatro, en su acto efímero, participa inicialmente de esta esfera. Sin embargo, a medida que los testigos directos desaparecen, la memoria cultural toma relevancia. sta se caracteriza por su intencionalidad, su organización institucional y su dependencia de “objetivaciones culturales” o “puntos fijos del pasado” (Assmann, 2008, p. 59). La fotografía escénica es, precisamente, uno de estos puntos fijos. Opera como un soporte material que permite la externalización y estabilización de la memoria, transformando la experiencia vivida del *performance* en un objeto cultural duradero y transmisible.

Esta materialización de la memoria encuentra su correlato en el concepto de *lieux de mémoire* o “lugares de memoria”, desarrollado por Pierre Nora (1989). Para Nora, en un mundo desprovisto de *milieux de mémoire* (entornos de memoria viva), los lugares de memoria —archivos, museos, monumentos, pero también símbolos y textos— se convierten en los depósitos conscientes e intencionados de la memoria colectiva. Un archivo fotográfico teatral, como la Fototeca Nacional o el acervo del CITRU en México, funciona como un *lieu de mémoire*. No es un contenedor neutral, sino un espacio donde la memoria es seleccionada, clasificada y puesta a disposición, ejerciendo un poder constitutivo sobre lo que la sociedad recuerda —y, por ende, lo que olvida— de su pasado teatral.

1.2. La teoría de la fotografía: entre el testimonio y la interpretación

La naturaleza dual de la fotografía escénica —como documento y como creación— exige una aproximación teórica que capture esta paradoja. Roland Barthes ofrece herramientas fundamentales con sus conceptos de *studium* y *punctum*. El *studium* representa el interés cultural, educado y codificado que una fotografía despierta; en el contexto escénico, sería la capacidad de informar sobre la escenografía, el vestuario o la composición actoral. El *punctum*, en cambio, es ese elemento imprevisto, ese detalle que *punza* al espectador y trasciende la lectura meramente informativa, conectando con lo afectivo y lo contingente de un instante que ya no existe (1990, p. 75). Este concepto es crucial para entender cómo una fotografía puede evocar la presencia y la pérdida del evento performático de manera más poderosa que cualquier descripción escrita.

Por su parte, Susan Sontag problematiza la aparente objetividad de la fotografía. Aunque reconoce su valor testimonial —“la fotografía es, antes que nada, una manera de poner a prueba, de confirmar y de construir una realidad” (2005, p. 77)—, insiste en que cada imagen es, ante todo, un acto de

interpretación. “La fotografía no es un mero reflejo de la realidad, sino una huella de cómo alguien la vio” (p. 81). Esta mirada subjetiva del fotógrafo, que selecciona el encuadre, el momento y el ángulo, es lo que convierte a la fotografía escénica en una *puesta en escena de la puesta en escena*.

En la era contemporánea, Joan Fontcuberta lleva esta crítica más allá, hablando de la *postfotografía* y cuestionando el estatuto de verdad de la imagen. Aunque su enfoque se centra en la manipulación digital, menciona que “la fotografía no es una prueba de la realidad, sino de la voluntad del fotógrafo” (2016, p. 15), lo que es aplicable a la fotografía escénica analógica: la imagen nunca es la obra, sino una representación de la misma, sujeta a una serie de decisiones estéticas y técnicas que construyen una versión específica de la verdad teatral.

1.3. Estudios de performance y documentación: el archivo y el repertoire

La tensión fundamental entre la permanencia del documento y la fugacidad del acto performático es el núcleo de la teoría de Diana Taylor. Su distinción entre el *archivo* y el *repertoire* proporciona un marco indispensable. Taylor define el *archivo* como el conjunto de documentos, textos, objetos y *huesos*—“supuestamente resistentes al cambio”—que constituyen los materiales tradicionales de la historiografía (2003, p. 19). La fotografía escénica pertenece de lleno a este dominio. El *repertoire*, en cambio, “transmite memes sociales, memes y costumbres a través de la acción, el gesto, la oralidad, el movimiento” (p. 20). Es la memoria encarnada, la transmisión viva que se realiza a través de la *performance*.

La relación entre ambos no es de oposición, sino de constante negociación y *entrecruzamiento* (p. 21). La fotografía (*archivo*) no puede capturar la esencia del *repertoire* (la energía de la función, la relación con el público, la cadena de gestos), pero actúa como su huella, su fantasma y su mediador principal. La memoria teatral se construye precisamente en este diálogo tenso y productivo: el archivo fotográfico da una forma duradera y canónica a lo que el *repertoire*, por su naturaleza, deja escapar. Esta perspectiva se alía con la ontología del *performance* propuesta por Peggy Phelan, para quien el valor del *performance* reside en su desaparición. “El *performance* sólo vive en el presente; no puede ser salvado, grabado, documentado... Una vez que aparece, se convierte en esa desaparición” (1993, p. 146). Desde este punto de vista, la fotografía es, paradójicamente, el registro de una pérdida. Su poder reside no en su capacidad para *re-presentar* la obra, sino en su función de señalar, de manera elocuente, la ausencia de la misma, activando así el deseo y la reconstrucción imaginativa por parte del espectador.

En síntesis, este marco teórico tripartito nos permite abordar la fotografía escénica mexicana no como una ilustración transparente, sino como un nodo complejo donde convergen:

1. Los mecanismos de la *memoria cultural* (Assmann, Nora) que la erigen en un soporte de identidad.
2. Las paradojas de la *imagen fotográfica* (Barthes, Sontag, Fontcuberta) que la sitúan entre la prueba y la interpretación.
3. La tensión irreductible entre la vida del *performance* y la *fijación del documento* (Taylor, Phelan).

Esta aproximación integral es la que posibilitará una lectura profunda del papel de la fotografía en la construcción de la memoria teatral mexicana.

2. Método

Para abordar el complejo entramado de relaciones entre la fotografía escénica y la construcción de la memoria teatral mexicana, este estudio adopta un método de carácter interpretativo. Dada la naturaleza del objeto de estudio—que es a la vez visual, histórico y cultural—se ha diseñado un enfoque multimodal que combina el análisis de caso con la investigación de archivo y la revisión historiográfica. Este diseño permite una triangulación metodológica que enriquece la validez de los hallazgos al contrastar diferentes fuentes y perspectivas (Flick, 2018).

2.1. Enfoque y diseño de la investigación

La investigación se sitúa dentro del análisis multimodal, ya que su objetivo no es cuantificar fenómenos, sino comprender en profundidad los procesos de significación y construcción de memoria. Se emplea un diseño de estudio de caso múltiple e intrínseco (Stake, 2007), donde los casos—fotografías específicas y sus contextos—son estudiados en su singularidad para, posteriormente, extraer patrones analíticos que iluminen el fenómeno general. Este diseño es el más adecuado para explorar un tema donde el contexto resulta crucial y las generalizaciones universales son menos relevantes que la comprensión densa de ejemplos paradigmáticos.

2.2. Selección de casos de estudio: criterios y justificación

La selección de los casos de estudio no es aleatoria, sino deliberada y basada en criterios específicos que buscan capturar la diversidad y la centralidad dentro del campo del teatro mexicano. Los criterios de selección son los siguientes:

1. *Canonicidad e impacto historiográfico*: Se priorizan obras y puestas en escena consideradas hitos en la historiografía del teatro mexicano². Esto incluye obras

2 La canonicidad es aquí entendida no como un valor inherente, sino como el resultado de un proceso de

fundacionales del teatro de la Revolución, piezas clave del teatro de la nueva mexicanidad de mediados del siglo XX y producciones de directores consagrados como Ignacio Retes. La canonicidad garantiza que las fotografías de estas obras hayan tenido una amplia circulación y, por tanto, un mayor impacto en la formación del imaginario colectivo.

2. *Circulación y consagración visual*: Se seleccionan fotografías que han sido ampliamente reproducidas en medios impresos (suplementos culturales, revistas como *Tramoya*), libros de texto de historia del teatro, catálogos de exposiciones y portadas de obras dramáticas. Una imagen que se ha convertido en la “imagen oficial” de una obra es un objeto de estudio privilegiado para analizar los mecanismos de construcción de memoria.

3. *Diversidad estética y temporal*: Se busca abarcar un espectro temporal que va desde la primera mitad del siglo XX hasta producciones contemporáneas, incluyendo diferentes estéticas: realismo, simbolismo, vanguardia y *performance*. Esto permite observar continuidades y rupturas en la manera en que la fotografía ha abordado la escena mexicana a lo largo del tiempo.

4. *Disponibilidad en archivos públicos o institucionales*: Es fundamental que las imágenes seleccionadas sean accesibles para su consulta y análisis en archivos como el del CITRU. El acceso a las fichas técnicas y metadatos de los archivos es invaluable para contextualizar las imágenes.

2.3. Técnicas de recolección y análisis de datos

La investigación se apoyará en tres técnicas principales de recolección y análisis de datos, aplicadas de forma iterativa:

1. *Análisis semiótico de la imagen fotográfica*: Se empleará un modelo de análisis semiótico profundo, inspirado en los trabajos de Barthes (1990) y en la metodología para el análisis de imágenes fijas propuesta por Gillian Rose (2016). Este análisis se estructura en tres niveles:

- *Nivel de la producción*: Se investigará el contexto de producción de la imagen: el fotógrafo (su estilo y trayectoria), la tecnología utilizada y la relación con el director de la obra. Se analizarán las condiciones técnicas (encuadre, iluminación, profundidad de campo) como elecciones significantes.
- *Nivel de la imagen misma*: Se descompondrán los elementos internos de la composición: la puesta en escena dentro de la foto (actores, escenografía, vestuario), la expresividad corporal, el punto de vista (¿es la mirada de un espectador ideal?, ¿una vista cenital?, ¿un primer plano íntimo?) y el potencial *punctum*.

consagración por parte de instituciones críticas, académicas y culturales a lo largo del tiempo, tal como lo teoriza Pierre Bourdieu (1997) en sus estudios sobre el campo cultural.

- *Nivel de la circulación y la audiencia:* Se rastreará la circulación de la imagen, su aparición en diferentes soportes y los marcos interpretativos (pies de foto, artículos críticos) que la han acompañado. Esto permite entender cómo su significado se ha ido modificando y fijando con el tiempo.

2. *Investigación de archivo y análisis historiográfico:* Esta técnica es crucial para contextualizar los casos de estudio. Implica:

- La consulta directa en los fondos de los archivos mencionados para localizar las fotografías, sus negativos (si existen) y sus metadatos.
- La revisión de la prensa de la época y de la crítica teatral especializada para contrastar la recepción textual de la obra con su representación visual.
- El análisis de libros de historia del teatro mexicano e hispanoamericano (ej. Magaña-Esquivel, 1966; Dauster, 1973; Luzuriaga, 1995) para identificar cómo y cuándo se incorporan estas fotografías al relato historiográfico canónico, y qué narrativas apoyan.

3. *Análisis comparativo:* Finalmente se realizará un análisis comparativo entre fotografías de obras de similar temática o período. Esta comparación permitirá identificar patrones en la representación visual, así como las singularidades de cada mirada fotográfica, ayudando a deslindar lo que es específico de una puesta en escena de lo que responde a convenciones visuales de una época o de un fotógrafo.

En conjunto, esta metodología multimodal permite no solo describir las fotografías, sino interpretarlas en su triple dimensión: como objetos estéticos, como documentos históricos y como agentes activos en la permanente (re)construcción de la memoria del teatro mexicano.

3. Hallazgos y discusión

El análisis de casos específicos permitirá ejemplificar y desarrollar las premisas teóricas y metodológicas establecidas. Este apartado se centra en el examen de una serie de fotografías icónicas que han contribuido decisivamente a la construcción de la memoria visual del teatro mexicano.

3.1. De las vanguardias a la ambición artística: *Lázaro ríe*

La puesta en escena de *Lázaro ríe*, de Eugene O'Neill, dirigida por Julio Bracho en 1933 fue un hito de ambición artística para el teatro mexicano. Obra monumental y de exigente montaje —con un gran elenco, coros, máscaras y una escenografía bíblica—, representó un esfuerzo por integrar en México lo más vanguardista del repertorio universal.

Diversos trabajos sobre historia del teatro en México han subrayado el papel de Julio Bracho en la renovación de la escena experimental de los años

treinta. En su estudio “Julio Bracho y la formación del teatro mexicano” (1991), Guillermina Fuentes Ibarra revisa cómo los grupos Escolares del Teatro y Teatro de Orientación se inscriben en una constelación de colectivos experimentales que actualizaron y modernizaron la práctica escénica frente al teatro comercial dominante. Desde la historiografía cinematográfica, Eduardo de la Vega Alfaro (2017) caracteriza a Bracho como uno de los grandes revolucionarios del teatro mexicano y vincula su posterior obra filmica con esa experiencia teatral de vanguardia. A su vez, una nota conmemorativa de la Filmoteca de la UNAM (2020) identifica la puesta en escena de *Lázaro ríe* como el “primer gran éxito” de Bracho en el ámbito escénico, confirmándola como un hito temprano en el marco de su trayectoria artística.



Fotografía de autor desconocido de *Lázaro ríe* (1933), de Eugene O'Neill, dirigida por Julio Bracho, con escenografía de Roberto Montenegro y máscaras de Germán Cueto.

Teatro de la Secretaría de Educación Pública, 1933. (c) CDMX.

Fuente: Colección fotográfica general, CITRU-INBAL.

La fotografía de esa producción actúa como un lugar de memoria esencial. Congela la colaboración entre tres figuras clave: Bracho (teatro), Montenegro (pintura) y Cueto (escultura), atestiguando un momento de síntesis artística cuando el teatro mexicano buscaba su modernidad a través de un lenguaje existencial y metafísico, alejado del costumbrismo³. Desde la teoría, la imagen

³ Antes de este montaje, el teatro en México tenía un enfoque principalmente comercial o de entretenimiento ligero. La osadía de Julio Bracho al montar una obra de vanguardia universal (con un estilo fuertemente

opera en múltiples niveles. Para Barthes (1990, p. 31), su *punctum* sería la máscara: la risa metafísica capturada en un objeto inanimado que, como la foto misma, congela la vida desafiando a la muerte. Para Phelan (1993, p. 149), se trataría del sepulcro de una ambición desmesurada: hacer visible lo invisible.

Este análisis se enriquece con la teoría de Taylor (2003) sobre archivo y repertorio. La máscara vendría a ser el archivo: un artefacto físico y simbólico, documentado por la foto. Sin embargo, el actor que la portaba desarrollaba un repertorio corporal y vocal único para provocar la risa y comunicar la trascendencia sin mostrar su rostro. La imagen captura el instante en que archivo y repertorio se fusionan, transformando la actuación. En conjunto, la fotografía perpetúa no sólo una obra, sino el espíritu de un teatro mexicano que aspiraba a lo total: capaz de dialogar con los textos más complejos y fundir las artes en una experiencia escénica transformadora.

3.2. Del montaje inaugural al cambio de paradigma: La verdad sospechosa

Antonio Escobar (2013) considera la inauguración del Teatro del Palacio de Bellas Artes en 1934 no como un simple estreno, sino como un punto de inflexión paradigmático. El colosal escenario (12 x 18 x 10 m.) exigió una reconcepción total de la escenografía, transitando de lo íntimo a lo espectacular. El escenógrafo Carlos González sustituyó los telones pintados por una escenografía arquitectónica y volumétrica, creando un “espacio abierto imaginado” que rompió con las convenciones espaciales previas en México mediante la abstracción y la síntesis.

Desde la perspectiva de Barthes, el *studium* de esta fotografía resulta evidente: la magnificencia del Palacio, la suntuosidad del acto estatal y la escenografía que refleja la ambición cultural del México postrevolucionario. Sin embargo, su *punctum* reside en la desproporción abrumadora: los actores, vestidos a la usanza del Siglo de Oro, aparecen empequeñecidos por la escala monumental de la escenografía. Este detalle revela la tensión fundamental entre el drama humano y la grandilocuencia del Estado y de su nueva tecnología escénica. Para Phelan, la imagen sería el fantasma de una *performance* definida por su desmesura. La foto no puede capturar la experiencia sensorial abrumadora del público ni el proceso de imaginación del espacio; archiva el objeto, pero no la ilusión dinámica que éste producía. Es, por tanto, un melancólico recordatorio de la pérdida del evento fundacional y de la vivencia colectiva.

simbólico y expresionista) requirió una enorme capacidad técnica y artística, consolidándola como un estandarte de la transición del teatro mexicano hacia una experiencia artística formal y experimental.



Fotografía de autor desconocido de *La verdad sospechosa*, de Juan Ruiz de Alarcón, dirigida por Antonio Castro Leal con escenografía de Carlos González. Teatro del Palacio de Bellas Artes, 1934. (c) CDMX. Fuente: Colección fotográfica general, CITRU-INBAL.

A propósito de Taylor, cabe señalar que la imagen archiva de manera incontrovertible el nuevo diseño escenográfico, pero no puede capturar el saber hacer que éste exigió: los actores tuvieron que desarrollar un nuevo repertorio corporal y vocal para no ser devorados por el vasto espacio. La imagen testimonia el momento en que un cambio en el archivo material redefinió irrevocablemente las prácticas corporales del repertorio. A propósito, Nora identificaría esta fotografía como un lugar de memoria fundamental del teatro institucional mexicano. La imagen actúa como un monumento que congela el preciso momento en que México abandonó los telones pintados y abrazó la escenografía tridimensional. Sin ella, el relato de esta transición técnica carecería de un testimonio físico que le diera cuerpo.

En conclusión, esta fotografía es mucho más que un registro conmemorativo; es un denso campo de fuerzas culturales. Perpetúa el nacimiento de la modernidad escénica en México, un momento en el que la arquitectura —tanto la del recinto como de la escenográfica— se erigió en la protagonista indiscutible de la escena, tal como selala Escobar (2013).

3.3. Del documento al icono: la canonización visual de *El gesticulador*

La fotografía de la puesta en escena original de *El gesticulador* (1947), de Rodolfo Usigli, dirigida por Alfredo Gómez de la Vega, se ha erigido como la imagen canónica no solo de la obra, sino de toda una reflexión teatral sobre la identidad nacional posrevolucionaria. Diversos estudios sobre la obra de Usigli coinciden en situar *El gesticulador* (1938) como una pieza fundacional del teatro moderno mexicano. Un boletín del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura la describe como “piedra fundamental de la dramaturgia mexicana” y como inicio del teatro moderno en el país, subrayando su papel central en la escena del siglo XX. En la misma línea, Ilya Cazés habla de Usigli como del “padre del teatro mexicano” y sostiene que su dramaturgia dio forma a un teatro nacional crítico vinculado a la realidad política (en *Gaceta UNAM*, 2023). Desde la crítica académica reciente, Mónica Cárdenas-Moreno (2025) caracteriza la obra como un hito que explora la hipocresía y la demagogia en el México posrevolucionario, poniendo en escena la impostura política y el conflicto entre memoria familiar y discurso oficial de la Revolución.



Fotografía de autor desconocido de *El gesticulador*, de Rodolfo Usigli,
dirigida por
Alfredo Gómez de la Vega.
Teatro del Palacio de Bellas Artes, 1947. (c) CDMX.
Fuente: Colección fotográfica general, CITRU-INBAL.

Esta fotografía opera en el nivel del *studium* al informar con precisión sobre la vestimenta de la época y la intensidad actoral. Sin embargo, su *punctum*, aquello que *punza*, reside en la máscara de la actuación misma. La imagen se convierte en una metáfora visual perfecta del tema central de la obra: el gesto, la pose, la construcción ficticia de la identidad. Al elegir y reproducir masivamente esta toma, que enfatiza la *teatralidad de lo mexicano*, la memoria colectiva ha fijado la obra de Usigli no sólo como un drama político, sino como la representación por excelencia de la simulación en la vida pública nacional. La fotografía, así, deja de ser el documento de una función para convertirse en el lugar de memoria de una idea filosófica sobre México.

3.4. Construyendo la mexicanidad escénica: el costumbrismo reinterpretado

A mediados del siglo XX, la fotografía escénica jugó un papel crucial en la creación de una iconografía de lo mexicano para el teatro. Un ejemplo paradigmático es la fotografía de *Los signos del zodiaco* (1951), de Sergio Magaña, en la puesta en escena de Salvador Novo.



Fotografía de autor desconocido de *Los signos del zodiaco*, de Sergio Magaña, dirigida por Salvador Novo. Teatro del Palacio de Bellas Artes. (c) 1951. Fuente: Colección fotográfica general, CITRU-INBAL.

La fotografía muestra una escena costumbrista en un ambiente popular. A diferencia de la imagen anterior, aquí el encuadre es más amplio, mostrando la escenografía detallada y la interacción de varios personajes. La iluminación es más naturalista, pero cuidadosamente compuesta para guiar la mirada. El genio del fotógrafo reside en su capacidad para trascender el mero registro y elevar la escena cotidiana a una categoría estética. Su mirada no es la de un cronista, sino la de un artista que encuentra en el teatro la materia prima para su propia creación.

Esta imagen, y muchas otras, contribuyeron a construir una narrativa visual hegemónica del teatro mexicano como un arte arraigado en lo popular y lo nacional. La fotografía de estos fotógrafos anónimos no solo documenta una estética, sino que la dota de una dignidad y una belleza que la consagran. Al circular en medios nacionales e internacionales, estas imágenes se convirtieron en la carta de presentación visual del teatro mexicano, definiendo desde fuera—y también desde dentro— lo que se esperaba de ellos. Se construía así una mexicanidad escénica visualmente identificable, a veces a costa de silenciar otras búsquedas formales y temáticas menos típicas. La memoria que construye es, por tanto, selectiva y normativa.

3.5. *La crisis teatral de los setenta: Los albañiles*

La fotografía de *Los albañiles* (1969), de Vicente Leñero, bajo la dirección de Ignacio Retes, permite un análisis multidimensional. Para Barthes, el *studium* mostraría la denuncia social: andamios, obreros, realismo crítico, mientras que el *punctum* vendría a ser la textura de la suciedad, el sudor real y una mirada de resignación que trasciende la actuación. La foto testimonia un *esto ha sido*: perpetúa no solo la obra, sino la muerte, que es la columna vertebral de la trama, siendo el *punctum* la herida congelada de un crimen no resuelto. Por su parte, Phelan argumentaría que esta imagen es el fantasma de una *performance* cuya esencia era su desaparición. La foto fracasa en capturar lo fundamental: la tensión en vivo, la duración de los interrogatorios, la energía compartida con el público. Al congelar un instante, pierde la potencia política que residía en la acumulación temporal. Se trata, por tanto, de un recordatorio melancólico de la pérdida.



Fotografía de autor desconocido de *Los albañiles*, de Vicente Leñero, dirigida por Ignacio Retes con escenografía de Félida Medina. Teatros Comonfort y Reforma. (c) 1969, 1970.

Fuente: Archivo personal digital Félida Medina, CITRU-INBAL.

La fotografía se ha convertido en un lugar de memoria del teatro mexicano de denuncia social. Congela y monumentaliza la *idea* del teatro comprometido de los años setenta, arriesgándose a desvitalizar su memoria viva. No obstante, en un contexto propenso al olvido, funciona como ancla contra la amnesia cultural: un búnker que preserva la memoria de un teatro que señaló las heridas de la modernización mexicana. La imagen constituye el archivo que prueba la existencia de la puesta en escena; sin embargo, su potencia reside en evocar el repertorio perdido: los gestos corporales de la explotación, la forma de cargar un costal, la performatividad de la clase, de modo que se ha convertido en un punto de encuentro donde el archivo estable pero frío apunta hacia el repertorio corporal y político que fue el verdadero vehículo de la denuncia.

En suma, la fotografía de *Los albañiles* se revela como un objeto teóricamente denso. Es un campo de batalla donde se debaten la vida y la muerte de la *performance*, la persistencia y el olvido, la materialidad del documento y la efímera vitalidad de los cuerpos en acción.

3.6. La protesta y los cuerpos en riesgo: CLETA

A partir de 1973, el Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA) representó la radicalización del teatro hacia la acción política directa mediante la colectivización creativa y la ocupación de espacios públicos. Como ha mostrado Julio César López (2012), el CLETA configuró en los años setenta una de las expresiones más radicales de la articulación entre arte y militancia en México. Su archivo se ha consolidado como una memoria de lucha indispensable para comprender la historia del teatro independiente y la contracultura en ese periodo. Antes que meros registros, sus imágenes constituyen documentos de una praxis revolucionaria.

En éstas, el *studium* muestra a jóvenes actuando en calles y plazas con estéticas deliberadamente pobres y antiespectaculares. El *punctum*, sin embargo, reside en los detalles que revelan vulnerabilidad y convicción: el rostro concentrado de un actor-agitador, la presencia de la policía al fondo, las manos del público solidarizándose. El *esto ha sido* que testimonian constituye un acto de riesgo en el que los cuerpos se jugaron la integridad física, de ahí que Phelan probablemente vería en ellas los fantasmas de una *performance* cuya esencia era la inmediatez y su desaparición. Lo irrepresentable es justamente lo fundamental: la energía asamblearia, el sonido del debate colectivo, el proceso de creación horizontal y el gesto mismo de ocupación del espacio público. Las imágenes archivan el resultado, pero no el acontecimiento vivo de resistencia comunitaria.

Siguiendo a Nora, cabe señalar que estas fotografías se han convertido en lugares de memoria esenciales de la contracultura mexicana durante la llamada guerra sucia. Son el santuario que guarda la memoria de un experimento social utópico y fallido, pero seminal. Las imágenes de enfrentamientos con la policía constituyen especialmente lugares de memoria traumáticos, funcionando como contra-archivo frente a la narrativa estatal oficial. Desde la perspectiva de Taylor, la práctica del CLETA aportaría un repertorio de resistencia: la asamblea como forma de decisión, la ocupación callejera como táctica, el “teatro de carrera” como coreografía de evasión. Las fotografías son el *archivo* que indexa este *repertorio* corporal y organizativo—la punta del iceberg de un sofisticado saber-hacer activista que constituía la verdadera esencia del grupo.



Programa de mano de *Máquinas y burgueses*,
del Grupo Mascarones.
Colegio de Ciencias y Humanidades. (c) 1973.
Fuente: Colección programas de mano L. R.
CITRU-INBAL.

Enrique Cisneros en *El Papa*.
Foro Isabelino. (c) 1980.
Fuente: Colección fotográfica
general, CITRU- INBAL.



Junta nacional de los ratones, de Enrique Ballesté,
dirigida por Enrique Ballesté.
Grupo Zumbón. (c) 1984.
Fuente: Colección fotográfica general,
CITRU- INBAL.

Las desventuras de Juan Diego,
de Ignacio Betancourt, dirigida por Ignacio
Betancourt con el Grupo Zopilote.
Teatro Julio Jiménez Rueda. (c) 1992.
Fuente: Colección fotográfica
general, CITRU- INBAL.



Este conjunto de imágenes representa la antítesis perfecta del teatro institucional, toda vez que perpetúa la memoria de un teatro que entendió la *performance* como acto de transformación política inmediata, rechazando la institucionalización y abrazando la calle como escenario de lucha.

3.7. Los silencios del archivo: la dificultad de fijar la vanguardia

La relación entre fotografía y memoria se vuelve problemática al abordar prácticas escénicas limítrofes con la vanguardia radical. La dificultad para encontrar fotografías bien catalogadas de este tipo de obras en archivos oficiales revela los *silencios del archivo*: las prácticas más transgresoras suelen ser las peor documentadas. Las pocas imágenes disponibles actúan así menos como documento fidedigno y más como *punctum* de la pérdida, señalando la imposibilidad de capturar la esencia viva de este repertorio. Por ello, la memoria de la escena contracultural depende de archivos fragmentarios y precarios, lo que afecta directamente el lugar que ocupa en el marco de la historiografía.

3.8. La fotografía escénica digital en el CITRU: entre el registro y la memoria

El sitio web del CITRU *Fotografía escénica... constructora de memoria* (<https://citrु.inba.gob.mx/proyectos/exposiciones/fotografos/>) constituye un testimonio elocuente de cómo la fotografía se erige como un pilar fundamental, aunque problemático, en la preservación del evento efímero. La plataforma trasciende su función de repositorio para convertirse en un espacio de consagración que ejemplifica la triple dimensión de la fotografía teatral: recreación artística, registro histórico y artefacto de memoria colectiva. Negociando las tensiones entre canonización y exclusión, permanencia y fugacidad, el portal ejemplifica, además, la evolución de estos procesos hacia el entorno digital.

La selección de fotógrafos y fotografías exhibida en el catálogo revela el papel activo de la fotografía en términos de canonización visual. Las imágenes no se limitan a documentar; interpretan. Cada encuadre, cada juego de luces y cada composición representa una lectura particular de la puesta en escena. Al seleccionar y exhibir estas fotografías, el CITRU participa en la construcción de un relato visual hegemónico que, a su modo, determina lo que es memorable del teatro mexicano y las maneras en que debe ser recordado.

El sitio funciona como un *lieu de mémoire* digital en términos de Nora, donde la memoria teatral se institucionaliza. Sin embargo, esta labor conlleva una problemática inherente: la selección implica exclusión. Las imágenes presentes, en su mayoría de alta calidad técnica y de montajes canónicos, silencian otras

realidades escénicas ausentes, tales como el cabaret, el *performance* radical y las expresiones regionales. Esta inclusión selectiva evidencia que la memoria que construye la fotografía —y que preservan instituciones como el CITRU— es siempre parcial y mediada por criterios de valor artístico y acceso.

La galería pone de manifiesto la paradoja central de la fotografía escénica. Mientras el teatro es por esencia un arte que se desvanece, la fotografía intenta vencer esta fugacidad mediante la creación de algo nuevo: un objeto bidimensional que testimonia *lo que ha sido* pero que nunca podrá sustituir la experiencia viva. Las imágenes del sitio son, así, huellas de una ausencia: nos permiten comprender elementos escénicos específicos, pero simultáneamente nos remiten a la imposibilidad de recuperar el evento en su totalidad, funcionando al mismo tiempo como prueba de la pérdida y como vehículo de la memoria.

3.9. La construcción de iconos a partir de fragmentos

La situación en que la imagen fotográfica constituye el único registro visual de una puesta en escena representa un caso paradigmático que intensifica las paradojas inherentes a la relación entre fotografía y memoria teatral. Este fenómeno convierte la imagen en un artefacto de extraordinaria potencia mnemotécnica, pero también expone con crudeza los límites de la documentación escénica. Cuando provee el único registro visual existente, la fotografía adquiere una autoridad documental absoluta, pero también una responsabilidad histórica abrumadora. En tales casos, la imagen se convierte en (1) la *prueba irrefutable* de que el montaje existió, validando su lugar en la historiografía teatral, (2) el *referente visual exclusivo* para investigadores, historiadores y futuras puestas en escena y (3) la *materialización de todo un universo escénico* en un solo instante congelado.

Esta triple unicidad transforma lo que podría haber sido una imagen más dentro de un corpus documental amplio en el relicario visual de toda una producción. La fotografía única magnifica la paradoja fundamental identificada por Barthes y Phelan: como testimonio de *esto ha sido*, la imagen adquiere una carga indexical potenciada —no es tan sólo un *esto sucedió*, sino más bien un *esto es lo que quedó*—, de modo que cada elemento visible adquiere una importancia monumental. En tanto que registro de la pérdida, la imagen única enfatiza dramáticamente todo lo que se perdió. Dado que no hay otras perspectivas que maten o complementen lo capturado, el archivo se reduce a un solo punto de vista sobre el repertorio desaparecido.

En ausencia de otras imágenes, la fotografía única tiende a condensar toda la significación de la puesta en escena en una sola composición y a convertirse en metonimia visual donde la parte (lo capturado) representa al todo (la experiencia

completa). Propicia, además, lecturas canónicas que, a falta de alternativas visuales, se naturalizan como interpretaciones verdaderas del montaje, proceso que convierte a la imagen en una especie de *director fósil*: un vestigio que debe contener en sí mismo las claves para reconstruir un organismo completo del que apenas quedan algunas trazas. Al carecer de otras fuentes visuales, la mirada del investigador se vuelve microscópica y sobreinterpretativa al ejercer una presión interpretativa sobre el detalle. Elementos que en otro contexto pasarían desapercibidos adquieren una relevancia desmesurada: un gesto corporal se convierte en la clave de toda la dirección actuarial, un detalle escenográfico marginal representa toda la concepción espacial del montaje o bien la expresión de un actor en un instante específico define la caracterización completa del personaje. Siendo a la vez un riesgo metodológico y una consecuencia inevitable de la escasez documental, esta sobredeterminación significativa convierte inevitablemente la imagen en un símbolo tanto de la obra específica como de toda una corriente teatral, lo que le atribuye una representatividad que quizás no merece.

La fotografía única nos fuerza a practicar una *hermenéutica de la humildad* al reconocer que estamos construyendo narrativas históricas sobre bases documentales extremadamente frágiles. Cuando constituye el único registro de un montaje teatral, la fotografía deja de ser una simple imagen para convertirse en un lugar de memoria de máxima intensidad. Encarna de manera superlativa todas las tensiones propias de la fotografía escénica: entre verdad e interpretación, entre permanencia y pérdida, entre evidencia y construcción. Esta situación límite nos recuerda que la memoria teatral es siempre un ejercicio de reconstrucción a partir de fragmentos y que, en estos casos, todo el peso de la memoria reposa sobre un solo punto de vista, una sola mirada, un solo instante que logró escapar al olvido al que fue condenado todo lo demás.

Conclusiones

El análisis anterior permite concluir que la fotografía escénica es un agente constitutivo fundamental, y no un mero testigo secundario, de la arquitectura de la memoria teatral mexicana. Lejos de su función aparentemente neutra de documento, la fotografía escénica se erige como un espacio de negociación donde se define, se canoniza y, en ocasiones, se silencia la narrativa histórica de la práctica teatral en México.

La investigación ha constatado varios procesos clave. En primer lugar, la canonización visual mediante imágenes icónicas —como la de *El gesticulador*— demuestra cómo una fotografía puede condensar la interpretación crítica de una

obra y fijar una lectura específica en el imaginario colectivo. En segundo término se ha identificado el papel de la fotografía en la construcción de narrativas hegemónicas, lo que se ejemplifica en aquellas imágenes que contribuyeron a definir una estética de la mexicanidad escénica a la vez bella y normativa.

Se ha echado luz, asimismo, sobre los límites y los silencios del archivo ahí donde la memoria construida por la fotografía resulta inevitablemente parcial, privilegiando aquellas prácticas que se pliegan a la lógica de la representación visual institucionalizada mientras que las expresiones comunitarias, marginales o de vanguardia radical suelen quedar relegadas a registros precarios o a archivos personales, lo que dificulta su inscripción en la historiografía oficial. De este modo, más que disminuirlo, la escasez documental intensifica el poder constitutivo de la fotografía en la construcción de la memoria teatral, convirtiendo una imagen particular en el único depósito de todo un universo escénico desaparecido.

Este trabajo contribuye a los estudios teatrales y visuales al ofrecer una perspectiva interdisciplinaria integrada. Articulando la teoría de la memoria cultural (Assmann, Nora), la filosofía de la fotografía (Barthes, Sontag) y los estudios de *performance* (Taylor, Phelan) con el análisis concreto de casos particulares, proporciona un marco metodológico robusto para futuras investigaciones. En este sentido, el estudio pone en evidencia que la historia del teatro mexicano no puede escribirse sin una lectura crítica de su corpus visual, pues es en este territorio donde se libraron y aún se libran muchas de las batallas que han abonado a su significación.

En este sentido, el portal *Fotografía escénica... constructora de memoria* del CITRU es mucho más que una galería en línea. Se trata, en cambio, de un espacio donde se visualiza con claridad cómo la fotografía escénica opera en la intersección de la recreación artística (la mirada única del fotógrafo), el registro histórico (la documentación para la posteridad) y la memoria colectiva (la construcción de un imaginario compartido sobre el teatro mexicano). Al explorar sus contenidos, el visitante no sólo accede a un valioso archivo, sino que se vuelve testigo del complejo proceso mediante el cual un arte efímero se inmortaliza, se interpreta y, en última instancia, se recuerda. La plataforma confirma que la fotografía constituye, en efecto, un pilar fundamental —aunque inevitablemente incompleto y problemático— de la preservación y la comprensión del patrimonio teatral de México.

En definitiva, la fotografía escénica mexicana se revela como un palimpsesto en el que se superponen la intención de los creadores escénicos, la mirada del fotógrafo, la política del archivo y la recepción del público. Entender sus mecanismos equivale a comprender cómo se escribe, se debate y se perpetúa la memoria viva de un arte que, paradójicamente, nace para desaparecer. Más que un apéndice, su estudio constituye un capítulo central en el marco de

la construcción de una identidad cultural. Cabe, por cierto, extrapolar que la memoria teatral mexicana no preexiste a este proceso; es, antes bien, su resultado, de modo que en la fotografía de *El gesticulador* se aprecia una negociación que desplaza la obra hacia su lectura filosófica, mientras que en la de *Los signos del zodiaco* la negociación transporta el costumbrismo rumbo a una estética de lo nacional al tiempo que las precarias imágenes de los grupos del CLETA negocian su lugar en la memoria, recordándonos constantemente todo lo que escapa al archivo. La fotografía escénica no es, por lo tanto, un espejo de la memoria, sino uno de sus talleres más productivos.

Finalmente, entre las limitaciones del estudio destaca la necesaria acotación de su corpus, que deja fuera un sinnúmero de obras, artistas de la lente y regiones del país. Aunque diverso, su enfoque aún se centra en casos con un cierto grado de reconocimiento, lo que puede reproducir, incluso en su análisis crítico, los mismos mecanismos de centralización que se cuestionan. Cabe, a propósito, imaginar nuevas líneas para la investigación futura, tales como los estudios regionales y de género, así como las implicaciones de los archivos marginales y del arribo de la era digital.

References/Referencias bibliográficas:

1. Assmann, J. (2008) *La memoria cultural: escritura, recuerdo e identidad política en las grandes civilizaciones de la antigüedad*. Valencia: Editorial Pre-Textos.
2. Barthes, R. (1990) *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
3. Bourdieu, P. (1997) *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
4. Escobar, A. (2013) "Escenografías del olvido" [e-pub], in Yépez, G. (ed.) *Cambios paradigmáticos del teatro mexicano s. XX y XXI*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.
5. Flick, U. (2018) *An Introduction to Qualitative Research*. London: Sage.
6. Fontcuberta, J. (2016) *La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
7. Fuentes Ibarra, G. (1991) "Julio Bracho y la formación del teatro mexicano". *Acotación: Boletín del Centro Nacional de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli"*, 1(2), pp. 25–27.
8. López, J.C. (2012) *CLETA: crónica de un movimiento cultural artístico independiente*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.
9. Magaña-Esquivel, A. (1966) *Medio siglo de teatro mexicano*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.
10. Nora, P. (1989) "Between Memory and History: Les lieux de mémoire". *Representations*, 26, pp. 7–24.
11. Phelan, P. (1993) *Unmarked: The Politics of Performance*. London & New York: Routledge.
12. Rose, G. (2016) *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*. London: Sage.
13. Sontag, S. (2005) *Sobre la fotografía*. Ciudad de México: Santillana Ediciones Generales/Alfaguara. (Originally published 1977).
14. Stake, R.E. (2007) *Investigación con estudio de casos*. Madrid: Ediciones Morata.
15. Taylor, D. (2003) *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.

Online references /Referencias en línea:

1. Cárdenas-Moreno, M. (2025) "Las gesticuladoras en el teatro de Rodolfo Usigli", *Les Cahiers du Grbaal*. Available at: <https://revue-grhaal.numerev.com/articles/revue-2/3841-las-gesticuladoras-en-el-teatro-de-rodolfo-usigli> (Accessed: 12 January 2026).
2. De la Vega Alfaro, E. (2017, 29 June) "Julio Bracho en la memoria", *Corre Cámara*. Available at: <https://correcamara.com/julio-bracho-en-la-memoria/> (Accessed: 12 January 2026).
3. Filmoteca UNAM (2020, 26 January) "Medalla Filmoteca a Julio Bracho (In Memoriam)", *Filmoteca de la UNAM*. Available at: <https://www.filmoteca.unam.mx/medalla/medalla-filmoteca-a-julio-bracho/> (Accessed: 12 January 2026).
4. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (2020, 25 May) "Recuerda el INBA a piedra fundamental de la dramaturgia mexicana: *El gesticulador* de Rodolfo Usigli", *INBAL*. Available at: <https://inba.gob.mx/prensa/5792/recuerda-el-inba-a-piedra-fundamental-de-la-dramaturgia-mexicana-el-gesticulador-de-rodolfo-usigli/> (Accessed: 21 April 2025).
5. Gaceta UNAM (2023, 15 November) "Rodolfo Usigli, padre del teatro mexicano", *Gaceta UNAM*. Available at: <https://www.gaceta.unam.mx/115-anos-de-rodolfo-usigli/> (Accessed: 21 April 2025).

Patricia Ruíz Rivera is a historian, curator, and librarian specializing in theatre documentation. She holds a Master's degree in Mexican history from UNAM and a master's degree in dance research from Cenidi-danza, where she studied the dancing body in films featuring rumberas. She is currently pursuing a PhD in the Arts at INBAL with a project on the historiography of Mexican stage design between 1895 and 1975, drawing on cultural history, hermeneutics, and decolonial approaches. She is in charge of the 20th-Century Mexican Set Design Collection at CITRU, where she has developed several curatorial projects. Her lines of research bring together the history of set design, gender studies, and stage photography as a constructor of memory—the latter being the focus of the virtual gallery *Stage Photography... Constructor of Memory* and of her recent work on visibility and the theatrical canon.