

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
SISTEMA DE UNIVERSIDAD ABIERTA  
COLEGIO DE HISTORIA

PROYECTOS CURATORIALES  
DE LA COLECCIÓN LUIS MÁRQUEZ ROMAY  
DEL ARCHIVO FOTOGRÁFICO MANUEL TOUSSAINT  
DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS DE LA UNAM:

*Desnudos, 1926-1932*

*Luis Márquez en la Feria Mundial de Nueva York, 1939-1940*

*De luces y sombras. Gabriel Figueroa y Luis Márquez Romay, 1920-1951*

INFORME ACADÉMICO POR ACTIVIDAD PROFESIONAL  
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADO EN HISTORIA

Presenta:

ERNESTO PEÑALOZA MÉNDEZ

Asesor:

DR. AURELIO DE LOS REYES GARCÍA ROJAS



U.N.A.M.  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
Jefatura de la División del  
Sistema Universidad Abierta  
y Educación a Distancia

México, D.F. 2010



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A María Antonieta Méndez Álvarez, mi madre.  
A Carmen, Jorge, Ricardo, Andrés y Brian, mis hermanos.

## AGRADECIMIENTOS

A lo largo del tiempo he tenido apoyo, consejo, ayuda, estímulos y críticas constructivas de muchas personas. En primer lugar agradezco a mis compañeros en el AFMT, en particular a Pedro Ángeles, Cecilia Gutiérrez y Julieta Ortiz. Entre los investigadores del IIE a Gustavo Curiel, Deborah Dorotinsky, Rita Eder, Lucero Enríquez, Laura González, Louise Noelle Gras, Arturo Pascual, Fausto Ramírez, María Teresa Uriarte y Elisa Vargaslugo. De mis compañeros técnicos académicos del IIE: Ricardo Alvarado, Claude Constant, José de Jesús Hernández, Ena Lastra, Anel Pérez y Carmen Sifuentes.

A los colegas, maestros y amigos: Rosa Casanova, Elisa Lozano, Rebeca Monroy, Carlos Monsiváis, Alfonso Morales, Moisés Ornelas, Ricardo Pérez Monfort, José Antonio Rodríguez, Roberto Romero, Mauricio Ruiz, Antonio Saborit, Itala Schmelz, Mauricio Tenorio Trillo y Ava Vargas.

Una mención necesaria a los coordinadores y compañeros del Seminario de titulación y a la coordinadora del SUA-Historia, Priscila Vargas.

Gracias a la familia Márquez, en particular al señor Miguel Velasco Márquez por su generosidad.

Agradezco también a Peter Krieger, Pedro Ángeles, Isabel Avella y a Gibrán Bautista, sinodales de este informe profesional, por sus valiosos comentarios y sugerencias.

Al doctor Aurelio de los Reyes por aceptar dirigir este trabajo y por su impulso y ejemplo.

Por último menciono y le doy las gracias, por mil razones, a María José Esparza.

## CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS	5
I INTRODUCCIÓN	11
II. EL ARCHIVO FOTOGRÁFICO MANUEL TOUSSAINT DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS DE LA UNAM	15
Creación del Archivo fotográfico	16
Características de su acervo	19
El Archivo fotográfico o "La fototeca" en la actualidad	21
III LAS COLECCIONES ESPECIALES DEL ARCHIVO FOTOGRÁFICO MANUEL TOUSSAINT Y LA COLECCIÓN LUIS MÁRQUEZ ROMAY	25
Descripción general de las colecciones	25
Vida y obra del fotógrafo Luis Márquez Romay	26
Donación, inventario y organización de la colección	28
Conservación, digitalización y base de datos...	29
IV. INFORME PROFESIONAL	31
Actividad profesional en la documentación de la colección fotográfica Luis Márquez Romay	31
Justificación y objetivos	32
Proceso de trabajo y resultados	33
BIBLIOGRAFÍA	35
Tesis	37
Hemerografía	38
Referencias en Internet	38

ANEXO A	41
DESNUDOS FOTOGRÁFICOS	41
Las pesquisas	42
Notas breves de su vida y obra	46
ANEXO B	51
LUIS MÁRQUEZ EN LA FERIA MUNDIAL DE NUEVA YORK, 1939-40	51
The World of Tomorrow	51
El pabellón mexicano	53
Luis Márquez	56
Luis Márquez en la Feria Mundial de Nueva York	58
El sincretismo irreducible	60
ANEXO C	63
DE LUCES Y SOMBRAS: GABRIEL FIGUEROA Y LUIS MÁRQUEZ ROMAY	63
Por el principio	64
Janitzio	69
El stillman	72
El Still	75
The End	76

*La imagen de lo real retenida por la fotografía (cuando se le preserva o reproduce) provee el testimonio visual y material de los hechos a los espectadores ausentes de la escena. La imagen fotográfica es lo que resta de lo acontecido, fragmento congelado de una realidad pasada, información mayor de vida y muerte, además de ser el producto final que caracteriza la intromisión de un ser fotógrafo en un instante de los tiempos*

Boris Kossoy<sup>1</sup>

## I INTRODUCCIÓN

En el año de 1989 realicé mi servicio social en el Archivo Fotográfico Manuel Toussaint (AFMT), al concluirlo me ofrecieron un contrato por honorarios para hacerme responsable del laboratorio fotográfico, ayudar con el trabajo de reproducción de obra de arte y organizar la Sección de negativos en blanco y negro de pintura mexicana del siglo XIX. De esta manera, desde el mes de marzo de 1990 comencé a laborar en el archivo. Tres años más tarde obtuve la plaza de técnico académico por lo que dejé el trabajo en el laboratorio y me dediqué a organizar y estudiar la colección Luis Márquez Romay (CLMR). El primer proyecto para estabilizar la Colección se redactó junto con Pedro Ángeles Jiménez y fue el modelo a seguir durante los siguientes siete años. Con ayuda de alumnos de servicio social se logró conservar y organizar la colección. En el año 2000 se digitalizaron las 14 641 placas negativas que conforman la CLMR. Paralelamente a este trabajo técnico se iba investigando el contenido temático de este variado y rico acervo, siendo el más importante, por número y contenido de los que custodia el

<sup>1</sup> Boris Kossoy. *Fotografía e historia*. Argentina, Editorial La Marca, 2001.

AFMT<sup>2</sup>, además del estudio sistemático de las imágenes fotográficas, se realizaron consultas en diferentes bibliotecas, archivos y, principalmente, en la Hemeroteca Nacional con la finalidad de documentarlo y contextualizarlo históricamente.

Como fruto de estas investigaciones se redactaron textos de diferente índole (la mayoría de divulgación amplia y algunos otros, los menos, de carácter académico)

En este informe profesional presento tres de los trabajos publicados —en un periodo de seis años, de 2004 al 2009— sobre las pesquisas realizadas sobre la vida y obra del fotógrafo mexicano Luis Márquez Romay.

En primer lugar se incluye como parte de este informe la investigación realizada para *Desnudos fotográficos. Fotografías de Luis Márquez*. Este proyecto fue pensado para una exposición que se presentó originalmente en el festival *Huesca Imagen* en el año 2004. Durante ese año, este importante Festival fotográfico español se dedicó a la revisión de la fotografía mexicana. Dividida en dos partes, la primera trató sobre la fotografía histórica y la segunda sobre la nueva fotografía mexicana. Posteriormente, como parte de Fotoseptiembre del año 2006, se exhibió la muestra en el Museo Nacional de Arte (MUNAL), inaugurándose el mes de agosto de ese año y, después de dos renovaciones, se clausuró en febrero del 2007.

Un antecedente del texto que se incluye, como anexo, en este informe se publicó en las *Memorias del Festival de Huesca* (parte histórica) junto con un texto complementario de Deborah Dorotinsky y Laura González<sup>3</sup>, compañeras investigadoras de este Instituto. Es conveniente mencionar que José Antonio Rodríguez dio a conocer estas inusuales imágenes de Márquez en la revista *Luna Córnea*<sup>4</sup>. También, un texto abreviado de la segunda versión del ensayo se publicó en la

<sup>2</sup> Como se verá más adelante el AFMT es depositario de colecciones importantes como la Tina Modotti, Julio Michaud y Juan Guzmán, pequeñas en número de imágenes, pero de gran valor comercial, así que cuando afirmo que la CLMR es la colección más importante, me refiero únicamente al número de imágenes y a la gran variedad de temas que la conforman.

<sup>3</sup> Álvarez, Julio, *México (1920-1960)* España, Huesca Imagen, Diputación de Huesca, 2004.

<sup>4</sup> Luna Córnea número 11, enero-abril 1997. pp 92-99.

revista *Cuartoscuro*<sup>5</sup> y por último el catálogo que acompañó a la exposición del Museo Nacional de Arte fue presentado en el propio museo con la participación de Carlos Monsiváis y Antonio Saborit.

El segundo texto es una ponencia presentada en el XXXIV Coloquio Internacional de Historia del Arte del IIE con el tema de “El Futuro en el arte”, celebrado en la ciudad de Oaxaca en 2007 realizada en conjunto con Itala Schmelz. En la versión que se presenta aquí se omite el apartado redactado por Schmelz, aunque quedan las partes escritas a cuatro manos/entre ambos. A raíz de este ensayo académico, actualmente estamos trabajando en un texto curatorial para una exposición que se va a realizar en diciembre del año 2010 en el Queens Museum of Art sobre la participación de México y Luis Márquez en la Feria Mundial de Nueva York de 1939-1940.

El tercer texto es un artículo publicado en la revista *Luna Córnea* en su número 32 del año 2009 dedicado a Gabriel Figueroa. Una versión ampliada de este trabajo se presentó en las Segundas Jornadas de Investigación del IIE en 2008 y actualmente se continúa con la investigación.

Para este informe profesional se respetó la redacción de los tres textos tal como fueron publicados, aunque al revisarlos para este trabajo que presento ahora se corrigieron algunas imprecisiones y se añadieron algunos datos e información nueva señalados en negritas.

Los textos antes señalados —presentados como anexos— constituyen la parte medular de este informe, sin embargo son anteceditos por tres apartados o capítulos. El primero describe al Archivo Fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, su historia y características de sus acervos. En el segundo se hace una descripción general de las colecciones que lo conforman. Se analiza en particular la colección Luis Márquez, con datos biográficos del autor y el trabajo técnico realizado para estabilizarla y difundirla. En el tercer apartado se da cuenta de la actividad profesional para documentar la CLMR, se plantean los objetivos, el proceso de trabajo y los resultados. Por último se incluye la bibliografía general que constituyó la base para la elaboración de los tres ensayos o anexos.

<sup>5</sup> *Cuartoscuro* número 73, agosto-septiembre 2005.



## II. EL ARCHIVO FOTOGRÁFICO MANUEL TOUSSAINT DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS DE LA UNAM

La historia del Archivo Fotográfico Manuel Toussaint (lugar que alberga y custodia la colección Márquez) corre paralela a la del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, institución que lo aloja, ya que depende de este reconocido centro de estudios sobre arte mexicano. El archivo fotográfico o fototeca debe su creación a la necesidad de sus académicos de contar con materiales visuales para recuperar y analizar tanto el patrimonio del pasado prehispánico y del colonial, como el decimonónico y el contemporáneo; es ahí donde la fotografía interviene de manera importante.

Una vez creado en 1935 el Laboratorio de Arte y convertido en 1936 en Instituto de Investigaciones Estéticas, sus miembros fundadores, Manuel Toussaint, Rafael García Granados, Federico Gómez Orozco y Luis MacGregor, emprendieron la tarea de hacer la historia del arte mexicano. Desde entonces, una de las preocupaciones esenciales fue registrar fotográficamente las obras de arte del patrimonio cultural.

Los primeros materiales visuales obtenidos en esos años para ilustrar clases y conferencias conformaron la piedra angular del actual archivo fotográfico y, de manera continúa, la fotografía adquirió enorme importancia para los historiadores del arte de la institución como una valiosa herramienta de apoyo a la investigación, docencia y difusión.

## Creación del Archivo fotográfico<sup>6</sup>

En el año de 1953 en que Elisa Vargaslugo ingresa a este Instituto, Manuel Toussaint, su director, le señaló como parte de sus obligaciones, clasificar dicho acervo que se guardaba dentro de un mueble de madera —especie de viejo ropero— cuyas llaves estaban celosamente controladas por una secretaria. De ese precario albergue surgió la Fototeca, antecedente de la que ocupa actualmente amplias y modernas instalaciones con avanzadas tecnologías y que se ha convertido ahora en el Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint”.<sup>7</sup>

Una breve crónica de la Fototeca a partir del año de 1953, puede dividirse en tres etapas. La primera de ellas (1953-1980) correspondió a los últimos dos años de la gestión de don Manuel Toussaint, los doce años del doctor Justino Fernández, y doce más, divididos entre la doctora Clementina Díaz y de Ovando y el maestro Jorge Alberto Manrique, quien terminó su gestión como director en 1980. Es decir, un total de 26 años. La segunda etapa (1981-1998) cubre las direcciones de las doctoras Beatriz de la Fuente y Elisa García Barragán y se cerró con la administración de la maestra Rita Eder. Esta etapa tuvo una duración de 18 años. La última etapa, ocupa prácticamente los ocho años que fue directora la doctora María Teresa Uriarte (1998-2006) y los años que lleva de gestión el actual director, el doctor Arturo Pascual. En los siguientes párrafos se comentan las aportaciones de la primera etapa que cimentaron el desarrollo del archivo fotográfico.

Don Manuel Toussaint se preocupó por señalar los puntos clave que debían formar el sistema de registro y clasificación de las fotografías, trabajo que, obviamente, se hacía a mano, en las tradiciona-

<sup>6</sup> Este primer momento del AFMT se reconstruye a partir de un texto inédito de la doctora Elisa Vargaslugo que gentilmente me proporcionó y de una entrevista realizada el 5 de octubre de 2009 para complementar la información.

<sup>7</sup> No tengo información de la existencia de otro archivo fotográfico de estas características en América Latina, en España funciona la Unidad de Tratamiento Archivístico y Documentación del Centro de Ciencias Humanas y Sociales dependiente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) que cuenta con un Archivo fotográfico similar al AFMT del IIE-UNAM.

les tarjetas (5 x 7 cms) que se utilizaron en toda clase de archivos. El Instituto en esos años contaba con pocos recursos económicos así que el crecimiento, aunque empeñoso, era aún muy irregular y moderado. En la base del acervo figuraban fotografías donadas por el propio Tous-saint, por el restaurador e historiador Abelardo Carrillo y Gariel y por los investigadores Salvador Toscano y Francisco de la Maza quienes tomaron y donaron muchas transparencias, negativos y fotos en blanco y negro. Fue también en esos años, cuando el Instituto entró en posesión de un primer vehículo a su servicio; una pequeña camioneta con la que, a veces, se hacían viajes de trabajo. Por ejemplo los recorridos con el doctor De la Maza por la ciudad de Cholula, fotografiando arquitectura, pintura y escultura para ilustrar su libro *Las iglesias de Cholula*<sup>8</sup>.

Cuando el doctor Justino Fernández se hizo cargo de la dirección del Instituto, la entonces joven historiadora Elisa Vargaslugo le propuso hacer un calendario de salidas —dos o tres veces al mes— para fotografiar en los museos y en los monumentos de mayor importancia. El doctor Fernández aprobó esta idea y así, muchas fotografías sobre las colecciones del Museo Nacional de Antropología —por ejemplo— ingresaron desde entonces al archivo; unos años después, como consecuencia de esta política de trabajo se logró hacer la primera colección de fotografías sobre la catedral de México. Para el crecimiento del Archivo fue muy importante el ingreso al Instituto de Raúl Flores Guerrero y de Pedro Rojas, pues con ellos el doctor De la Maza organizó constantes trabajos de campo en los que se tomaron cientos de fotografías. Afortunadamente estos programas de estudio y fotografía se prolongaron muchos años. El acervo así acumulado por este grupo de investigadores, constituyó una de las mayores fuentes enriquecedoras del Archivo.

Por otra parte, pronto se impuso la necesidad de tomar fotografías de libros y documentos. Primero se trabajó con un equipo portátil, que hacía muy cansado el trabajo cuando las solicitudes eran numerosas. Afortunadamente, la doctora Clementina Díaz y de Ovando, quien demostró gran interés por la Fototeca al ocupar la dirección del Instituto, quiso enterarse de inmediato acerca de cuáles eran las necesidades

<sup>8</sup> Francisco de la Maza, *La Ciudad de Cholula y sus iglesias*, México, UNAM, 1959.

más apremiantes. Así fue que solicitó la compra de un Reprovit, el gran aparato para tomar fotografías de libros y documentos, de enorme utilidad hasta la época actual. Para su buen funcionamiento y mejor uso se encuentra ahora instalado, con todos los requerimientos ambientales y mecánicos del caso, en una sala especial. Además del Reprovit la directora autorizó la compra de varias cámaras de la más alta calidad: dos o tres de la prestigiosa marca Leica, con todo tipo de lentes, en magníficos estuches y dos o tres de las estupendas Rolleiflex. También se incrementó considerablemente el equipo de iluminación. Fue pues durante la administración de la doctora Díaz y de Ovando cuando tuvo lugar, puede decirse, la primera “modernización” en la tecnología de la Fototeca. Este nuevo equipo facilitó el trabajo para los investigadores y se pudo aumentar el número de “fotógrafos”.

El crecimiento y el reconocimiento de los servicios que daba la Fototeca iban cada día en aumento. Ante tan palpable realidad, la directora consideró positivamente la propuesta de que ingresara personal para acelerar la clasificación y para mejorar el servicio que ya se daba no sólo a los miembros del Instituto sino a otros investigadores y profesores de la UNAM que lo solicitaran. Fue Judith Puente la primera persona en ingresar a la Fototeca, quien llegó a ser una experta fotógrafa. Poco después ingresaron Amada Martínez Reyes y Guillermina Vázquez, además de Rafael Rivera, laboratorista y fotógrafo, quien reveló e imprimió la primera ampliación de una fotografía en el Instituto, en un laboratorio para procesos fotográficos recién instalado, cuando el director del Instituto era Jorge Alberto Manrique; acontecimiento que se anunció con gran entusiasmo en una sesión del Colegio de Investigadores. Este fue sólo el principio en el crecimiento del personal cada vez más necesario para el funcionamiento de la Fototeca, cada día más dinámica, rica y abierta a las novedades que ofrecía el campo de la fotografía.

Al ser nombrado director del Instituto el maestro Jorge Alberto Manrique, la Fototeca era ya una parte importantísima del mismo, con miles de fotografías en las diferentes secciones de sus acervos, con colecciones de fotógrafos famosos, con servicio al público, con constantes proyectos de trabajo. Ante esta realidad, el maestro Manrique propuso

que, en vista del crecimiento de la Fototeca, se nombrara un Coordinador de tiempo completo. La idea de que hubiera un Coordinador le permitió a la doctora Vargaslugo deslindarse de la fototeca y dedicarse de tiempo completo a sus compromisos docentes y de investigación. Con el beneplácito de todos, Amada Martínez Reyes se convirtió en la primera Coordinadora de la Fototeca. Con dicho nombramiento, desde el punto de vista administrativo la Fototeca se convirtió en un Departamento.

En palabras de la doctora Vargaslugo: “Estas escuetas y breves noticias no pueden dar una idea cabal de los esfuerzos con los que tanto se trabajó durante 27 años, pero sí pretenden ser un testimonio de la decidida vocación con que impulsaron, investigadores y técnicos, el cumplimiento entusiasta de sus labores, lo que definió y consolidó el proyecto de nuestra Fototeca; la primera y altamente meritoria etapa básica de esta exitosa empresa”.<sup>9</sup>

### Características de su acervo

Sin duda la labor de registro del arte mexicano en los primeros años de vida de este centro de estudios preparó un fértil terreno para la fotografía que hoy allí se cultiva y se resguarda: la que sirve para documentar, rescatar, preservar, enseñar, denunciar destrucciones y maltratos y difundir las manifestaciones del arte mexicano.

Allí se resguardan las colecciones fotográficas conformadas con los materiales de estudio de Manuel Toussaint, de Salvador Toscano, de Abelardo Carrillo y Gariel, de Justino Fernández; o las fotografías tomadas por Francisco de la Maza, Elisa Vargaslugo y Manuel González Galván, entre otros. Valioso material que, en su momento, utilizaron para ilustrar las primeras publicaciones del Instituto. Con el paso del tiempo y a través de incontables viajes de trabajo efectuados por

<sup>9</sup> Entrevista realizada con la doctora Vargaslugo el 5 de octubre de 2009. Ver también el artículo de Cecilia Gutiérrez: “Elisa Vargaslugo y la fotografía: fotografía e historia del arte” (pp. 499 a 529) en *De arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargaslugo*. México, UNAM, 2004.

muchos académicos del Instituto a lo largo y ancho del país, en alrededor de 75 años, se fue obteniendo la riqueza visual que actualmente conforma al archivo fotográfico.

La adquisición de equipo fotográfico profesional y de personal específicamente contratado para la catalogación y la toma sistemática de fotografías, fue lo que dio la pauta para el fortalecimiento de un archivo fotográfico, ya con el carácter de área técnico-académica de apoyo a la investigación. Cuando en 1979 Amada Martínez Reyes es nombrada primera coordinadora de la fototeca, por el maestro Jorge Alberto Manrique —quien ideaba *una unidad de información sobre América Latina*—, es el momento en que se inicia la etapa moderna de la fototeca. Se reestructura, contrata a personal académico, abre sus servicios de consulta a un público académico más amplio, se fotografía mucho, se efectúan viajes de trabajo fotográfico memorables, se empieza a ver la necesidad de la automatización del acervo, se planea su nuevo espacio, más adecuado y con una bóveda para fondo reservado, y, en fin, se le da una visión ya profesional y una destacada proyección.

Para 1986, con Julieta Ortiz Gaitán en la coordinación, se cambió al nuevo edificio construido exprofeso para el Instituto, en la zona sur de la Ciudad Universitaria. Es entonces cuando la fototeca recibió el nombre de “Archivo Fotográfico Manuel Toussaint” y continuó con su fortalecimiento y su respaldo a la investigación. Posteriormente vino la etapa de la consolidación definitiva como archivo dedicado a la conservación, la catalogación y difusión de la fotografía, con el respaldo de las direcciones de la Mtra. Rita Eder y doctora Teresa Uriarte: con Cecilia Gutiérrez Arriola —coordinadora de 1990 a 1998—, y Eumelia Hernández Vázquez —coordinadora de 1999 a 2003—, la fotografía y las labores técnico-académicas del archivo se involucran en proyectos de investigación del Instituto, hay un crecimiento técnico en la toma fotográfica, se hacen destacadas exposiciones, ingresan nuevas e importantes colecciones fotográficas al acervo y en general hay una búsqueda de la profesionalización en las labores.

## El Archivo fotográfico o "La fototeca" en la actualidad<sup>10</sup>

Al final del siglo XX, se inicia la era de la imagen digital en el AFMT, con la adquisición, a través de un apoyo de CONACYT en 1998, de equipos profesionales de pre-prensa ; era digital que marca la pauta y la modernidad con el nuevo siglo<sup>11</sup>, y con Pedro Ángeles Jiménez, coordinador desde 2003 a la fecha, hay una fuerte consolidación como archivo, con una proyectada visión de futuro; etapa en la que se reestructuran los acervos, se introduce la norma internacional ISAD(G)<sup>12</sup> para la catalogación profesional de las colecciones, se contrató a un conservador-restaurador de carrera, especializado en fotografía y, con ello se alcanzaron parámetros de nivel internacional.

Es pertinente mencionar los lugares y espacios diversos que se sucedieron como sede de la institución. Del centro histórico<sup>13</sup> a la moderna ciudad universitaria, en la Torre Uno de Humanidades, a mediados de los años cincuenta; para, posteriormente en 1986, pasar al actual edificio en la zona cultural universitaria. Este cambio, por consiguiente, dotó al archivo fotográfico de áreas de trabajo y servicio a usuarios, además de espacios específicos como la bóveda de conservación y el laboratorio, y área de acervos. Una ampliación en el edificio del Instituto efectuada en 2005 otorgó nuevos y más amplios espacios a la fototeca,

<sup>10</sup> Este apartado se redacta a partir de textos inéditos escritos por Cecilia Gutiérrez Arreola y un ensayo de Pedro Ángeles Jiménez presentado en el Encuentro Nacional de Fototecas, SINAFO en 2009. Un resumen previo de la historia del Archivo lo presenté en la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM en noviembre de 2008.

<sup>11</sup> Los esfuerzos por "modernizar" la fototeca se remontan al año de 1987 con la adquisición de la primera computadora Macintosh y el proyecto de bases de datos que coordinó María Elena Ruiz y Miguel Míreles

<sup>12</sup> Norma Internacional General de Descripción Archivística, por sus siglas en inglés.

<sup>13</sup> Al fundarse en 1935 como Laboratorio de Arte era filial del Instituto de Historia y ocupó el local No. 15 en el edificio de la Escuela Nacional Preparatoria (Antiguo Colegio de San Ildefonso). En agosto de 1936 cambia de sede a la Escuela de Jurisprudencia en la calle de Argentina No. 17 (ver el expediente de Documentos Fundacionales del AH del IIE, caja 04, exp. 01, folio 5) Agradezco a Carmen Sifuentes las facilidades otorgadas para su consulta.

consiguiendo con ello un Taller de Conservación, un Taller de Digitalización y una bóveda más espaciosa, con equipos de control de temperatura y humedad relativas.

Conforman su riqueza visual numerosos acervos que merecen ser mencionados:

- *Acervo de diapositivas a color en 35 mm*, es el más numeroso, actualmente con 474,988 diapositivas, fundamental registro del patrimonio artístico y cultural de México, destinado esencialmente a la docencia y la investigación, que además comprende un breve apartado de arte europeo y latinoamericano.
- *Acervo de Negativos y Fotografías en blanco y negro*, con 178 000 piezas, también sobre arte prehispánico, virreinal y de los siglos XIX y XX de México, es un depósito fundamentalmente dedicado a la investigación.
- *Acervo de placas y diapositivas a color en formatos mayores*, conformado por imágenes en formatos mediano y grande, en su mayoría de tomas fotográficas de alta calidad, especialmente destinado a las publicaciones.
- *Acervo de Colecciones Especiales* dedicado a preservar las colecciones fotográficas de autor, o fotografías con un valor especial, y cuenta actualmente con más de 43 000 piezas fotográficas (negativos, fotografías, linternas mágicas, diapositivas, de diversos formatos), entre las que destacan invaluable muestras de connotados fotógrafos.
- *Acervo de Imágenes Digitales*, con cerca de 100 000, el de más reciente creación, conformado por un lado por las imágenes digitalizadas de los diversos acervos, y por otro, el de las tomas fotográficas digitales directas hechas en los últimos tiempos. En la actualidad la difusión de todos estos acervos ha sido de primordial importancia.

Se debe destacar en este sentido la labor curatorial que el Archivo Fotográfico ha emprendido, de manera profesional, a través de exposiciones fotográficas en museos, galerías y universidades, como la de *La fisono-*

*mía y el gesto, retratos de artistas mexicanos* (Museo de Arte Moderno, 1994); la de *Siqueiros en la mira* (MAM, 1996); *La ciudad imaginaria. Fotografía de arquitectura en la colección Luis Márquez Romay* (Museo de Arquitectura Palacio de Bellas Artes); *Ciudades del México Antiguo* (Casa del Lago, 2000); *El cuerpo. Del pictorialismo a la vanguardia*, (Huesca, España, mayo 2004); *Impresiones de Fe, fotografías de Luis Márquez Romay* (Galería Clausell, Campeche, 2004); *De arquitectura y otras artes*, – fotografías de Elisa Vargaslugo– (Museo Franz Mayer abril 2005); *Desnudos 1926-1932 fotografías de Luis Márquez Romay* (Museo Nacional de Arte, agosto 2006-febrero 2007); *Janitzio*, del mismo fotógrafo, enviada a Kean University Gallery en New Jersey, (sep.-nov. 2006); *El instante luminoso. Artistas plásticos a través de la mirada de Juan Guzmán*, (Oaxaca, Centro Cultural Santo Domingo, 2007; Querétaro, Museo de Arte, julio-agosto 2008; San Antonio, Texas, Centro de extensión de la UNAM, agosto-octubre 2009 y Chicago, Centro de extensión de la UNAM, febrero-abril 2010).

Por otro lado, cabe destacar la difusión de la fotografía de las colecciones hecha a través de publicaciones, bajo el sello del IIE: como la serie *Monografías del arte mexicano*, del año 1995, o la *Guía de murales de la Ciudad Universitaria*, de 2004. El catálogo *Tina Modotti y el muralismo mexicano*, de Maricela González Cruz Manjarrez, inauguró una serie cuya finalidad es dar a conocer las colecciones más importantes del archivo fotográfico; así como los catálogos de algunas de las exposiciones organizadas, como *Desnudos 1926-1932. Fotografías de Luis Márquez Romay*, del 2006, o *El instante luminoso. Artistas mexicanos a través de la mirada de Juan Guzmán*, de 2009.

La organización de encuentros especializados en fotografía, conservación y digitalización le han otorgado al Archivo Fotográfico un importante reconocimiento. Encuentros como el titulado *Encuentro Internacional Los Acervos fotográficos y la Imagen Digital* (noviembre 2000); *Frío/Seco: bóvedas para la conservación de materiales fotográficos, condiciones ambientales* (mayo 2001); además de *Conservación y acceso a archivos patrimoniales* (2006, impartido por el conservador español Ángel Fuentes), y de *Introducción a la conservación fotográfica* (2006, por el

catalán Pau Maynés). Participó también en la organización, desempeño y ponencias, de un Coloquio del IIE, el XIV, del Seminario de Conservación y Estudio del Patrimonio Cultural, que se dedicó a la fotografía, con el título *La fotografía: Imagen y materia*, (Oaxaca, 2006). Organizó el encuentro internacional *Seminario de Fotografía contemporánea. Conservación de impresión digital*, (2007). Cabe agregar aquí, que el Archivo Fotográfico fue el fundador y organizador del Seminario de Digitalización del Patrimonio, (2001-2008), conformado por diversas instituciones como el Instituto de Investigaciones Sociales, Instituto de Estudios sobre la Universidad, la Biblioteca y Hemeroteca Nacional y el Instituto de Investigaciones doctor José María Luis Mora.

Es importante mencionar en este rubro la organización de charlas internacionales sobre fotografía impartidas por especialistas de Argentina, Brasil, España, Estados Unidos y Francia.

La solidez adquirida por el archivo fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, ha hecho de esa fototeca un verdadero espacio profesionalizado y dedicado a la catalogación, a la conservación y a la difusión de las imágenes del patrimonio artístico mexicano. Ahora en los albores del siglo XXI, el archivo, del que podemos asegurar que es en su género el más antiguo de México y que se encamina hacia el modelo del mejor archivo posible, continúa con su desarrollo y su verdadera vocación, y por lo mismo, cuida con un riguroso control de condiciones ambientales sus materiales fotográficos —lo que le ha permitido, en el año 2008, lograr un índice de permanencia de la imagen (PI) y un índice de permanencia a través del tiempo (TWPI) que supere los 100 años—, cataloga, digitaliza, describe e inscribe sus colecciones fotográficas con normas internacionales, preparándose para ser uno de los mejores archivos del país.

### III LAS COLECCIONES ESPECIALES DEL ARCHIVO FOTOGRÁFICO MANUEL TOUSSAINT Y LA COLECCIÓN LUIS MÁRQUEZ ROMAY

#### Descripción general de las colecciones

En primer lugar están las colecciones fotográficas formadas por los propios investigadores del Instituto, como parte de su material de estudio, tales como: *Colección Salvador Toscano*, fotografías sobre arte prehispánico y virreinal; *Colección Manuel Toussaint*, sobre arte virreinal de la Nueva España; *Colección Justino Fernández*, serie de 485 fotografías; *Colección Abelardo Carrillo y Gariel*, fundamentalmente fotografías blanco y negro, sobre pintura colonial y del siglo XIX, con más de ocho mil piezas.

Entre estas Colecciones Especiales, sobresalen las denominadas *fotografía de autor*, como las 81 albúminas del siglo XIX de Julio Michaud; una serie vintage de 120 fotografías de Tina Modotti y otra de 97 de José María Lupercio sobre muralismo mexicano; la del fotorreportero de origen alemán, Juan Guzmán, sobre arte y artistas mexicanos, con 1 426 fotografías. Una colección de 883 fotografías b/n sobre la *Construcción de la Ciudad Universitaria* que José Horna reunió y Kati Horna posteriormente donó al IIE. La de Guillermo Kalho, con 459 fotografías 11x14, sobre monumentos arquitectónicos. Las de los fotógrafos Enrique Bordes Mangel, con 352 fotografías, con obra *de autor* y de arte colonial y contemporáneo, y la del fotógrafo José Verde Orive, de 11 747 mil piezas, generosa donación de su archivo, sobre arte mexicano del siglo XX, donde destacan las series más completas que existen sobre la obra de Siquieros y de Rufino Tamayo. Una colección de 2008 fotografías 11x14, donada por Helen Escobedo, del fotógrafo Paolo Gori

sobre monumentos cívicos de los pueblos de México. La colección de 12 527 diapositivas de Paul Gendrop, especializada en arte prehispánico. La colección antigua de negativos de vidrio *González Galván*, sobre Morelia, del fotógrafo Julián Bonavid de 1890 a 1910. Una serie de diapositivas en vidrio, llamada *Linternas mágicas*, compuesta por 1 400 piezas, que fue el primer material didáctico del Instituto.

Finalmente, la importante y rica colección de autor, de 14 641 negativos de gran formato, que el fotógrafo Luis Márquez Romay tomó desde mediados de los años veinte a los setenta, sobre arquitectura, arte religioso, etnografía, cine, desnudo, arquitectura vernácula y retrato, principalmente, además de una serie especial, con 417 negativos 5x7, que hizo sobre la pintura de José Clemente Orozco. Es sobre esta colección, de la cual soy responsable desde el año de 1992, y de algunos esfuerzos para organizar, estabilizar, conservar, estudiar y difundir que se elabora el presente Informe de labores profesionales.

### Vida y obra del fotógrafo Luis Márquez Romay<sup>14</sup>

Luis Márquez Romay nació en la ciudad de México el 25 de septiembre de 1899, hijo de José Márquez Ballot, un conocido representante teatral de origen cubano y de Ana Josefa Delfina Romay Zamacona. Su formación como fotógrafo la inició en La Habana en el Estudio Feliú. Ahí aprendió el oficio, a la par que desarrolló sus inquietudes como actor y técnico cinematográfico. Márquez regresó a la ciudad de México en 1921, e ingresó como fotógrafo en el Taller de Fotografía y Cinematografía de la Secretaría de Educación Pública, en donde trabajó durante casi veinte años haciendo registro con su cámara del folklore y culturas populares a lo largo y ancho del país. Es durante las décadas de los años veinte y treinta que Márquez define y consolida un estilo, siendo su período más productivo y creativo.

Durante las décadas de los años veinte a los cuarenta, Luis Márquez trabajó intensamente como actor, documentalista, argumentista cine-

<sup>14</sup> Esta parte es muy breve ya que los tres anexos de este informe contienen datos biográficos de Luis Márquez

matográfico y fotógrafo, además de comenzar su colección de indumentaria tradicional mexicana. Inauguró sus primeras exposiciones individuales y varias de sus imágenes recibieron importantes reconocimientos, como el Gran Premio de Fotografía de la Exposición Iberoamericana celebrada en Sevilla (1930) o el “First Prize” en el International Photograph Exhibition de la feria The New York World Fair de 1940. También colaboró activamente en los principales diarios y revistas de la capital mexicana ilustrando la sección “artística” o documentando gráficamente entrevistas especiales sobre su trabajo. En particular cabe señalar su colaboración en varias de las publicaciones del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, como por ejemplo en los libros de sus fundadores, Justino Fernández, Manuel Toussaint y Salvador Toscano. De este modo se fue ganando un prestigio a nivel nacional e internacional.

En los años cuarenta y hasta 1952 laboró como *stillman* o fotógrafo de fijas en la industria cinematográfica, durante la llamada época de oro del cine mexicano. Después de la década de los años cuarenta, cuando ya había consolidado un hiperesteticismo<sup>15</sup> que convirtió en fórmula de trabajo, continuó con su producción fotográfica, obteniendo incluso logros importantes; sin embargo, poco a poco su actividad se subordina a una nueva pasión: su colección y exhibición de indumentaria étnica mexicana.

Como muchos de los fotógrafos de su generación se dedicó a ilustrar libros, revistas, suplementos de periódicos y, notablemente, a la producción de tarjetas postales, láminas coleccionables y calendarios.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Entiendo aquí por hiperesteticismo la exageración de las composiciones fotográficas de Márquez en cuanto al uso de las contrapicadas, poses de los modelos y los fondos o entornos muy dramatizadas o acentuados. Olivier Dobroise utilizó el término para describir la fotografía de Márquez, aunque no explica esta palabra compuesta (hiper del griego exagerar y esteticista que en definición del diccionario de la Real Academia Española es la “Actitud de quienes, al crear o valorar obras literarias y artísticas, conceden importancia primordial a la belleza, anteponiéndola a los aspectos intelectuales, religiosos, morales, sociales, etcétera”).

<sup>16</sup> Ver el interesante texto de Susan Toomey Frost *Postcards of Luis Marquez* en <http://www.io.com/~reuter/luismarquez/Marquez.htm> (consulta 17 de junio de 2010)

En 1950 se publicó su libro de fotografía más importante, *Mexican Folklore*,<sup>17</sup> que reúne una selección de lo mejor de su trabajo. Márquez falleció en la ciudad de México el 11 de diciembre de 1978.

### Donación, inventario y organización de la colección

La Colección ingresó en un primer momento por compra a los familiares de Luis Márquez. En 1979 el Instituto de Investigaciones Estéticas adquirió, gracias al interés del doctor Aurelio de los Reyes y al apoyo de Jorge Alberto Manrique, entonces director del Instituto, 13 074 negativos de diferentes formatos del archivo formado por el fotógrafo Luis Márquez Romay. Posteriormente, en el año de 2002, el señor Miguel Velasco Márquez, sobrino del fotógrafo, hizo donación de dos remesas de imágenes: una primera donación de 743 imágenes (placas 5x7" en blanco y negro y diapositivas de color que en su conjunto conforman el corpus actual de negativos; una segunda de 779 imágenes (negativos b/n en diferentes formatos), el 31 de marzo de 2005. Por último, en 2006 se compraron 44 *stills* de la película "Conspiración" de 1927. Éstas son *vintages* o copias originales de época de impresos en blanco y negro tamaño 8x10.

Cabe señalar que Luis Márquez Romay fue un fotógrafo versátil y prolijo, que a lo largo de cincuenta años de vida profesional activa generó miles de fotografías que forman parte del legado cultural del país. El imaginario fotográfico de Márquez lo conforma sus tomas de arquitectura, sus imágenes de corte antropológico y del folklore nacional, las reproducciones de pinturas y arte sacro, sus series de retratos, de paisaje, de objetos, de desnudos y sus *stills* o fotos fijas de varias películas mexicanas.

Las 14 641 imágenes de la Colección Luis Márquez Romay se ubican en el apartado de Colecciones Especiales del Archivo Fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas y desde que se iniciaron los trabajos de estabilización y catalogación de este *corpus* de imá-

<sup>17</sup> *Folklore mexicano. 100 fotografías de Luis Márquez*. Texto introductorio de Justino Fernández, México, Eugenio Fischgrund, Editor. 1950.

genes, no se realizó ningún proceso de descarte o eliminación, es decir se conserva todo el material que ingresó al Instituto. Dicho material forma parte de las colecciones que se encuentran en la bóveda, en reserva y bajo condiciones especiales de climatización, por lo que el acceso a los originales es restringido. Para realizar la visita y consulta directa de los materiales originales en nuestras instalaciones, es indispensable acreditarse ante la coordinación del archivo, siguiendo, además, todos los puntos expresados en nuestras políticas de consulta, y solicitar una cita con el responsable de la colección con al menos, 48 horas previas y en días hábiles. Además, existe la posibilidad de obtener reproducciones. Las políticas de servicio del AFMT del IIE ofrecen imágenes digitales de referencia, así como con calidad de publicación. Todo servicio de reprografía requiere petición escrita donde se detalle qué utilización se darán a las imágenes.

Las características físicas de la documentación se resumen en que aproximadamente el 90% de la colección está conformada por placas negativas de diferentes formatos, principalmente 5x7", en soporte o base de acetato de celulosa, aunque un alto porcentaje es de nitrato de celulosa y algunas de vidrio.

Para el ordenamiento que mantiene actualmente, se procedió a establecer una numeración consecutiva organizando los negativos de acuerdo a sus condiciones materiales, es decir, separando los acetatos de los nitratos y en la medida de lo posible se respeta la secuencia de inventario otorgada por Patrimonio Universitario.

## Conservación, digitalización y base de datos de la Colección

Actualmente la colección Luis Márquez está completamente estabilizada, con guardas de papel libre de ácido y cajas de polipropileno resguardadas dentro de la bóveda climatizada. El primer proyecto de organización y conservación de la colección se elaboró en el año de 1993. En 1995 se realizó una primera limpieza de cada una de las placas y se separaron los negativos en mal estado y los que tenían cinta adhesiva (color negra y en pocos casos, roja) y se definieron los parámetros de estabilización del conjunto de la colección. En 1996 Adriana Roldán,

alumna de la ENAP, llevó a cabo las tareas de limpieza, de cambio y manufactura de guardas con papel libre de ácido que sustituyeron las cajas originales por materiales especiales para archivo, este trabajo la hizo merecedora del premio Gustavo Baz Prada al Servicio Social. Posteriormente, ya con un contrato laboral, esta misma persona, concluyó la sustitución de guardas, organización y rotulado de las cajas de polipropileno y, en 1998 elaboró un primer inventario, y se hizo una prueba de acidez general de los negativos originales.

Con la colaboración de varios compañeros del Archivo se logró identificar y separar todos los nitratos del resto de los negativos.<sup>18</sup> Entre el 2000 y 2002 se digitalizó la colección gracias al financiamiento del Consejo Nacional para la Ciencia y la Tecnología (CONACYT) y recursos del propio Instituto. Se adquirió un escáner Heidelberg y después de un periodo de capacitación en el manejo de los programas (software) necesarios se lograron digitalizar cerca de 15 mil negativos de la Colección a lo largo de tres años. Actualmente su consulta es por este medio digital, aunque de momento sólo es posible acceder a las imágenes desde equipos locales ya que no se cuenta con la infraestructura para hacerlo de manera remota, vía Internet. Al estar digitalizada la Colección la manipulación de originales es mínima lo que de alguna manera coadyuva en su conservación.

<sup>18</sup> Los nitratos se usaron como soporte flexible en negativo fotográficos y cinematográficos hasta mediados de los años cuarenta, por ser sumamente flamables fueron sustituidos por acetatos o película de seguridad.

#### IV. INFORME PROFESIONAL

##### Actividad profesional en la documentación de la colección fotográfica Luis Márquez Romay

En un primer momento mi trabajo con la colección fue de carácter técnico especializado ya que la prioridad era la estabilización adecuada de las fotografías, para ello se realizaron cambios de guardas (se sustituyeron las cajas y sobres originales por cajas de polipropileno libres de ácido) Se detectaron materiales en mal estado de conservación, las placas negativas que presentaban contaminación por hongos y por último se separaron los nitratos de los acetatos. Posteriormente se digitalizó completamente la colección.

Llegado este momento se vio la necesidad de documentar la colección: fechar las imágenes, identificar lugares, personajes, paisajes, edificios, monumentos y objetos. La única información disponible era la escrita por el propio Márquez en cada una de las cajas que contenían las placas negativas, pero se trataba de datos generales, a veces incompletos y muchas veces inexactos.

En realidad Luis Márquez fue sumamente organizado con su archivo ya que elaboraba carpetas numeradas y de colores con información valiosa de las imágenes, además de documentos personales, premios y distinciones, nombramientos, peticiones, contratos, cartas, felicitaciones y, una muy completa recopilación de notas hemerográficas sobre su trabajo. Esta fuente documental está en posesión de la Universidad del Claustro de Sor Juana y hasta el momento y después de algunos años de gestiones, lamentablemente no se nos ha permitido la consulta. Por fortuna la familia Márquez conservó algunas de estas carpetas (la más

completa es sobre la actividad actoral de Márquez en Cuba y México, de 1919 a 1928).

Por otra parte, dos tesis de exalumnos de la Universidad del Claustro: José Luis Sánchez Estevez. *Luis Márquez Romay y su obra. Apuntes para una búsqueda del nacionalismo en México* (1990) y Eva Amelia Luna Uribe con *Catálogo del Archivo hemerográfico y de documentos personales de Luis Márquez Romay* (2002), junto con una búsqueda exhaustiva en la Biblioteca y Hemeroteca Nacional, en la Biblioteca Lerdo de la SHCP, en el Archivo General de la Nación, en la biblioteca de la Cineteca Nacional y en la Biblioteca Pública de Nueva York han permitido documentar parcialmente la colección. También existen estudios y referencias de especialistas en fotografía sobre la vida y obra de Márquez como los de Olivier Debroise, Deborah Dorotinsky, Laura González, Francisco Montellano, Alfonso Morales, Aurelio de los Reyes, José Antonio Rodríguez, Itala Schmelz y Raquel Tibol, trabajos que han permitido dimensionar en la historia de la fotografía mexicana la producción de Márquez Romay.

## Justificación y objetivos

Considero que algo que le da razón a todo el esfuerzo que se realiza en un archivo fotográfico para mantener en óptimas condiciones sus acervos es la difusión que se haga de éstos. En la medida que se mantienen en circulación estas imágenes que conforman el ser de un país, su imaginario, se mantiene vivo este legado cultural, artístico, histórico y, es la mejor manera de preservar este patrimonio visual. Por ello nos propusimos hace tiempo realizar un trabajo de investigación estética e histórica, así como también hacer divulgación de esta importante colección que resguardamos en la UNAM, por medio de proyectos curatoriales para exposiciones, ponencias y artículos.

Es justamente el aliciente de cada aspecto que menciono arriba lo que motivó la realización de los trabajos seleccionados que se incluyen en este informe profesional.

## Proceso de trabajo y resultados

A diferencia de los pintores u otros artistas la producción de un fotógrafo es abrumadora, el estudioso de la fotografía se enfrenta a un universo visual muy amplio que muchas veces sobrepasa las 100 mil imágenes. En el caso específico de Márquez, se calcula su producción en alrededor de 60 mil fotografías, de las cuales el AFMT tiene poco menos de 15 mil.<sup>19</sup> Es por ello que me propuse trabajar la Colección por temas específicos y de esta manera conseguir mayor profundidad: Arquitectura, Janitzio, desnudo, *stills* o fotos fijas de una película, retrato, Nueva York, indigenismo, trabajo y trabajadores y foto moderna, han sido los temas que he venido abordando. Sin embargo, también he esbozado un trabajo con una selección de lo más destacado de la obra del artista en la medida que he ido conociendo y documentando la colección.

Los resultados de este trabajo se han visto reflejados, como se ha dicho ya, en exposiciones, artículos, ponencias y calendarios. También ha sido gratificante que otros investigadores y curadores, nacionales y extranjeros, a partir de las fotos que se han dado a conocer, se interesen por consultar la colección y muchas veces utilicen alguna imagen de Márquez en sus publicaciones o exposiciones.

Sin duda, lo aprendido en las diferentes materias del plan de estudios de la carrera de Historia del Sistema de Universidad Abierta de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, me brindaron los recursos teóricos-metodológicos necesarios para emprender y llevar a buen fin el trabajo.

Por último considero importarte anotar que el trabajo de documentación y difusión de la obra de Luis Márquez me ha permitido u obligado a un acercamiento colateral a otros muchos temas como sería la teoría de la fotografía, la historia cultural y artística del México de la primera mitad del siglo XX, la fotografía de México, Europa, América latina y de Estados Unidos (sobre todo de la primera mitad del

<sup>19</sup> Se tienen localizadas (gracias a viajes personales o de trabajo) fotografías de Márquez en importantes colecciones de Estados Unidos y en colecciones privadas de Argentina, España y México.

siglo pasado), el cine nacional en sus etapas silente y en la llamada época de oro, sobre indigenismo y folclore, etcétera. De esta manera mi trabajo cotidiano en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, me ha facilitado desarrollarme profesionalmente como historiador. Que, junto con las bases adquiridas en la carrera que cursé en el Sistema de Universidad Abierta, me animan a presentar este informe.

## BIBLIOGRAFÍA

- Álbum del México Monumental, México, *Excélsior*, 1926.
- Álvarez, Julio, *México (1920-1960)* España, Huesca Imagen, Diputación de Huesca, 2004.
- Albiñana, Salvador y Fernández, Horacio, *Mexicana Fotografía Moderna en México, 1923-1940*, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1998.
- Barthes, Roland, *La cámara lúcida, notas sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona, 1989.
- Burke, Peter, *Visto y no visto. Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza, 1999.
- Debroise, Olivier, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, México, Conaculta, 1994.
- Córdova, Carlos A. *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*, México, editorial RM, 2005.
- Fernández, Justino, *Folklore mexicano. 100 fotografías de Luis Márquez*, México, Eugenio Fischgrund, Editor. 1950.
- Figueroa, Gabriel, *Memorias*, México, UNAM/ DGE/ EQUILIBRISTA. (Col.Pértiga) 2005.
- Figueroa Flores, Gabriel "Foto fija" en *Los Olvidados. Una película de Luis Buñuel*. (Apéndice), México, Fundación Televisa, 2004.
- Freund, Gisele, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Pili, 1993.

García Krinsky, Emma Cecilia. *Imaginario y fotografía en México, 1839-1970*, Madrid, Lunewerg, 2005.

García Riera, Emilio, *Historia documental del Cine Mexicano*, México, Era, 1978.

Gelernter, David, 1939 *The Lost World of the Fair*, New York, The Free Press, 1995.

González Flores, Laura, *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

Gutiérrez, Cecilia y Maquivar, Consuelo (coordinadoras) *De arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargashugo*. México, IIE-UNAM, 2004.

Isaac, Alberto, *Conversaciones con Gabriel Figueroa*, México: Universidad de Guadalajara (CIEC) y Universidad de Colima, 1993. Colección Testimonios del Cine Mexicano 2.

Kossov, Boris, *Fotografía e historia*, La Marca, Buenos Aires, 2001.

Marín, Rubén, *El México de Luis Márquez*, México, Mobil Oil de México— San Ángel Ediciones, 1978.

Monroy Nasr, Rebeca (Coordinadora), *Múltiples matices de la imagen: historia, arte y percepción*. México Colección Ahuehuete, No. 7, 2003.

Namias, Rodolfo, *Manual práctico y recetario de Fotografía*, Madrid, Casa Editorial Bailly-Bailliere, 1912, tercera edición.

Noelle, Louis y Cruz González Franco, Lourdes, *Una ciudad imaginaria. Arquitectura mexicana de los siglos XIX y XX en fotografías de Luis Márquez*, México, UNAM/ IIE/Conaculta, 2000.

O'Connor, Francis V. *The Usable Future. En Dawn of a New Day The New York World's Fair, 1939/40*, The Queens Museum of Art, 1980.

Osborne, Robert (Introduction) *In The Picture: Production Stills from the TCM Archives*. San Francisco, Chronicle Books, 2004.

Peña Alarid, Carmen y Lahuerta Guillén, Víctor, *Buñuel 1950. Los Olvidados*. España, Instituto de Estudios Tirolenses, 2007.

Peñaloza, Ernesto, *Desnudos 1926-1932 Fotografías de Luis Márquez Romay*. México, IIE-UNAM-MUNAL(Conaculta-INBA) 2006.

\_\_\_\_\_, *Impresiones de fe. Fotografías de Luis Márquez Romay*, México, IIE-UNAM, 2004.

Ramírez, Gabriel *Crónica del cine mudo mexicano*, México, Cineteca Nacional, 1989.

Reyes de los, Aurelio, *Cine y Sociedad en México 1896-1930. Bajo el cielo de México Volumen II (1920-1924)* México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993.

\_\_\_\_\_, *Los Orígenes del Cine Mexicano (1896-1900)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

\_\_\_\_\_, *Manuel Gamio y el cine*, México, Coordinación de Humanidades UNAM, 1991 (Colección de Arte 45).

\_\_\_\_\_, *Filmografía del Cine Mudo Mexicano*, México, UNAM, 2006.

Reyes de los, Aurelio, et al, *A Cien años del Cine en México*, México, CNCA-MNH, 1996.

Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1981.

Tibol, Raquel, *Episodios fotográficos*, México, Libros de Proceso, 1989.

Treviño Estela, *160 años de fotografía mexicana*: México, Conaculta, Océano, Fundación Televisa, Centro de la Imagen, 2004.

Tenorio Trillo, Mauricio, *Artilugio de la Nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

Vázquez, Alvaro. *Gabriel Figueroa y la pintura mexicana*. México, MACG/CNCA, 1996.

Walter, Benjamín, "Pequeña historia de la fotografía" en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.

\_\_\_\_\_, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003 (introducción de Echeverría, Bolívar).

Zamacois, Eduardo *Un hombre que se va: Memorias*. Buenos Aires. Rueda Edic., 1969.

## Tesis

Abaunza Canales, Tatiana. "Punto de quiebre: Hacia una renovación de los aspectos plásticos de la escena mexicana (1915-1924)", tesis de maestría FFyL-UNAM, 2009.

Barberán Soler, Tania. "El Teatro Mexicano del Murciélagos: un espectáculo de vanguardia", tesis de Licenciatura de FFyL-UNAM, 1997.

Candelario Galicia, Tatiana Carolina. “Las fotografías de Luis Márquez en la Feria Mundial de Nueva York. 1939-1940. La construcción de un imaginario”, tesis de Licenciatura de FFyL-UNAM, 2008.

Dorotinsky Alperstein, Deborah, “La vida de un archivo. “México indígena” y la fotografía etnográfica de los años cuarenta en México”, tesis de doctorado en Historia del Arte, FFyL-UNAM, México, 2003.

Luna Uribe, Eva Amelia. “Catálogo de archivo hemerográfico y de documentos personales de Luis Márquez Romay”, tesis de licenciatura de la Universidad del Claustro de Sor Juana, México, 2002.

Ortega Vaca, Iliana del Carmen. “El desnudo fotográfico artístico en México (1920-1940), una aproximación iconográfica iconológica”, tesis de maestría en Artes Visuales, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Academia de San Carlos, 2007.

Sánchez Estévez, José Luis. “Luis Márquez Romay y su Obra Apuntes sobre la búsqueda del nacionalismo cultural en México”, México, tesis de licenciatura, Centro Universitario de Ciencias Humanas, A.C., 1990.

## Hemerografía

*Alquimia El Imaginario de Luis Márquez*. Revista No. 10 del Sistema Nacional de Fototecas, 2000.

*Cine Mundial*, octubre de 1928.

*Cine Mundial*, noviembre de 1926.

*Cuartoscuro* número 73, agosto-septiembre 2005.

*Excélsior*, jueves 13 de agosto de 1931.

*Excélsior*, Sábado 13 de mayo de 1939.

*Jueves de Excélsior* No. 884 del 8 de junio de 1939.

*Luna Córnea* número 11, enero/abril 1997.

*Ovaciones*, 14 de julio de 1928.

*Nuestro México*, 1932.

## Referencias en Internet

Marcelino Jiménez León *La primera aventura cinematográfica de Eduardo Zamacoiz*:

[http://www.cervantesvirtual.com/servlet/Sirve-Obras/91349418545801618754491/p0000001.htm#I\\_1\\_](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/Sirve-Obras/91349418545801618754491/p0000001.htm#I_1_) (consulta 12 de febrero de 2006)

<http://www.fcif.net/galerias/galerias.blez.html> (consulta 12 de febrero de 2006)

Susan Toomey Frost *Postcards of Luis Marquez*:

<http://www.io.com/~reuter/luismarquez/Markvez.htm> (consulta 17 de junio de 2010)

## ANEXO A

### DESNUDOS FOTOGRÁFICOS<sup>20</sup>

El desnudo era un género artístico peligroso  
porque iba demasiado ligado  
al escándalo y a la censura

William A. Ewing. *Amor y deseo en el Arte fotográfico*

En el año de 1996, durante un curso-taller de conservación fotográfica en la UNAM, se sugirió llevar algunos ejemplos de materiales en mal estado, con la finalidad de practicar con ellos diversas técnicas de limpieza, uso de fungicidas y detener el daño, lamentablemente irreversible, ocasionado por hongos sobre películas e impresiones en papel. En ese momento recordamos una vieja caja de película fotográfica guardada en una gaveta de la coordinación del Archivo Manuel Toussaint. Esta caja formaba parte de la colección Luis Márquez Romay que en 1979 el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México adquirió, gracias al interés del doctor Aurelio de los Reyes y al apoyo del maestro Jorge Alberto Manrique, entonces director del Instituto.

Como parte del procedimiento habitual con las nuevas adquisiciones del Archivo, se inventarió cada uno de los 11,164 negativos blanco

<sup>20</sup> Una primera versión de este texto se publicó para el catálogo de la exposición internacional *Huesca Imagen México (1920-1960)* España. Diputación de Huesca, 2004. Un resumen del presente trabajo se publicó en la Revista *Cuartoscuro* Número 73 agosto-septiembre 2005. En esta versión final se recogen todos los resultados de la investigación.

y negro de gran formato<sup>21</sup>, dejando relegada la caja, arriba mencionada, porque su contenido mostraba contaminación severa por hongos. Al parecer esa caja de cartón estuvo olvidada, por décadas, en un cuarto de azotea de la casa familiar de los Márquez.

Por suerte, este material dañado no se desechó, fue guardado y, finalmente, rescatado durante ese curso de conservación fotográfica. Su contenido, varias placas en blanco y negro, que en ese momento considerábamos sin valor y sólo apto para prácticas de fumigación, limpieza y estabilización de imágenes fotográficas, fue tratado, y una vez retiradas las manchas verdosas y/o blancuzcas vimos que se trataba de 53 negativos de base de nitrato, en formato de 5 x 7 pulgadas, con imágenes de desnudos: 40 de hombres y 13 de mujeres.

Considerando la obra que se conocía de Luis Márquez y el escaso o nulo tratamiento que del cuerpo masculino desnudo hicieron los fotógrafos contemporáneos de Márquez (hasta donde sabemos solo algunos fotógrafos vinculados a la Academia de San Carlos como Antonio Garduño realizaron tomas de desnudos masculinos con fines académicos<sup>22</sup>), nos dimos cuenta que se trataba de un hallazgo importante, que era necesario darlo a conocer entre los especialistas y público en general, e investigar sobre estas imágenes para tratar de ubicarlas en el conjunto de la obra total del autor y situarlas en la historia de la fotografía mexicana.

## Las pesquisas

De entrada teníamos pocas pistas, desconocíamos en año y las circunstancias en que se tomaron estas imágenes. Tenía sentido que un buen fotógrafo hiciera desnudo artístico, pero en toda la colección Márquez

<sup>21</sup> Gracias a donaciones posteriores de parte del Lic. Miguel Velasco Márquez, una en el año 2003 y otra en 2005, la colección Luis Márquez Romay cuenta actualmente con alrededor de 15 000 imágenes. Ver la nota publicada en Gaceta UNAM del 11 de abril 2005, pág. 20-21

<sup>22</sup> Estela Treviño, *160 años de fotografía mexicana..* México. Conaculta, OCEANO, Fundación Televisa, Centro de la Imagen, 2004, pág. 266.

sólo había un par de ellos (en realidad más en la línea antropológica que artística). Por tratarse de nitratos sabíamos que se habían realizado antes de 1945, así que se hizo una primera revisión hemerográfica de revistas y periódicos de los años veinte, treinta y de la primera mitad de los cuarenta. No encontramos ninguna de estas fotografías publicada, pero sí unas fotos, en el *Álbum de México Monumental*, de una colegiala de danza clásica y otra de tres bailarinas, que como ninfas griegas, ejecutaban una coreografía al estilo Isadora Duncan<sup>23</sup>. En el pie de foto se dice que la escenografía natural es el Parque Lira,<sup>24</sup> y al cotejarlas con las fotos de efebos en un jardín comprobamos que se trataba del mismo lugar. Ya teníamos la primera pista. Una segunda la encontramos al digitalizar las placas sobre cine de la colección Márquez, donde vimos que algunos *stills* de la película *El Cristo de oro* mostraban que una de las locaciones era, también, el Parque Lira<sup>25</sup>.

Comparando las fotos observamos que la vegetación no ha cambiado sustancialmente y que se trataba de la misma balaustrada y pérgola, así que, quizás las fotos de desnudos masculinos pudieran datarse en torno al año de 1926. El identificar el lugar nos permitió hacer un nexo entre Luis Márquez y Vicente Lira Mora, dueño de los jardines que aún llevan su nombre y que en la década de los años veinte eran de su propiedad. Hombre culto y gran aficionado a la fotografía y al cine, seguramente apoyó este proyecto<sup>26</sup>. Esto explica también que la sesión fotográfica

<sup>23</sup> Las imágenes son de Liaño, interesante fotógrafo, aún sin estudiar, que colaboró regularmente en *Jueves de Excelsior* durante la década de los años veinte.

<sup>24</sup> El *Álbum del México Monumental* editado por *Excelsior* en 1926 para celebrar sus primeros 10 años (este álbum devino en una publicación homenaje por la muerte trágica de su fundador Rafael Alducín Bedolla).

Sobre la moda o gusto por las danzas con aires de la Grecia clásica en el México de los años veinte ver: Aurelio de los Reyes. *Cine y Sociedad en México 1896-1930. Bajo el cielo de México Volumen II (1920-1924)* México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993, pág. 338.

<sup>25</sup> *El Cristo de oro*, 1926, dir. Manuel R. Ojeda con la actriz Otilia Zambrano y Luis Márquez como su galán.

<sup>26</sup> Al revisar la Biblioteca Vicente Lira del Fondo reservado de la Universidad Autónoma Metropolitana, campus Iztapalapa, constatamos la existencia de una gran cantidad de libros y revistas sobre fotografía y cine.

de desnudo cuenta con la presencia de extraños, como es el caso de una de las fotos en que se ve al fondo de la imagen un jardinero que faena sin inmutarse, o las figuras de dos y hasta tres personas que observan el transcurrir de la sesión desde un puente. Sorprende esta situación en una época en que la Iglesia, la prensa conservadora, los Caballeros de Colón y la Unión de Damas Católicas se habían organizado para evitar otro escándalo como el provocado, en 1922, por la exhibición de la película *Cuerpo y alma* en que aparecía completamente desnuda Audrey Munson y que sacudió a la sociedad capitalina, provocando una gran afluencia de público.<sup>27</sup> Sin embargo, no dejaron de ser frecuentes los desnudos en la prensa o en algunas revistas, por ejemplo los de Nahui Olin publicados en *Ovaciones*.<sup>28</sup>

Otra pista para fechar algunas de las fotografías de desnudo femenino la encontramos al ver con detalle la portada del libro *La Risa, la Carne y la Muerte de Eduardo Zamacois*<sup>29</sup> (Madrid. Editorial Renacimiento, 1930) y encontrar cierto parecido con dos fotografías de Márquez; pareciera que el diseñador —aparece con la firma MEL— conocía de alguna manera dichas imágenes y, a partir de dos de ellas realizó su diseño. Quizás a primera vista esta asociación de imágenes parece forzada, pero si tomamos en cuenta lo siguiente veremos claramente un nexo: El cubano José Márquez Ballot, padre de Luis Márquez, fue durante mucho tiempo representante del escritor y conferenciante español, nacido en Cuba, Eduardo Zamacois y juntos viajaron por diferentes ciudades del continente americano presentando un espectáculo literario-cinematográfico que consistía en charlas amenas sobre escritores españoles. En ellas Zamacois aparecía en un foro teatral con una mesa como único elemento escenográfico desde la cual, y después de hablar por ejemplo de Miguel de Unamuno, presionaba un botón como señal para apagar las luces y comenzar la proyección. Entonces el público podía

<sup>27</sup> Aurelio de los Reyes *op cit* págs. 281 a 287.

<sup>28</sup> *Ovaciones*, 14 de julio de 1928.

<sup>29</sup> Ramón Aureliano Alarcón fue quien hizo una primera asociación de imágenes sobre este tema, comunicación que le agradezco, además de haberme facilitado esta rareza bibliográfica de su colección.

ver al escritor bilbaíno de la generación del 98 paseando por el jardín de su casa; al cesar el breve documental se encendían las luces y continuaba con la semblanza de otro escritor.<sup>30</sup>

Hay que añadir que el mismo Zamacois fue autor, durante su juventud de algunas novelas eróticas y colaborador habitual de revistas galantes españolas.

La última pista la encontramos en la Revista *Nuestro México* en donde Luis Márquez publicó un estudio de una máscara reflejada en un espejo con una composición muy parecida (y la misma máscara) con otra fotografía en donde aparece una de las modelos de los desnudos femeninos aquí estudiados<sup>31</sup> por lo que podemos inferir que una parte de esta serie fue realizada en 1932 o un poco antes.

Pese a la información encontrada hubo muchas incógnitas, tales como si fue esta serie un divertimento del joven Márquez o ¿se trató de un encargo?, asimismo sigue siendo un enigma quiénes eran los modelos; sobre todo en el caso de los desnudos femeninos en donde llama poderosamente la atención, que varias de ellas, presentan un tipo atlético, flexible y de rasgos europeos.

De lo que no tenemos duda es que son imágenes realizadas por una persona culta que sabía de arte, que seguramente conoció las fotografías del Barón Wilhelm Von Gloeden,<sup>32</sup> tal vez, de Guglielmo Plüschow y de Vincenzo Galdi. Alguien que conocía también la obra de

<sup>30</sup> Ver Eduardo Zamacois *Un hombre que se va: Memorias*. Buenos Aires. Rueda Edic. 1969 y el sugerente ensayo del académico de la Universidad de Barcelona Marcelino Jiménez León *La primera aventura cinematográfica de Eduardo Zamacois* en: [http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/91349418545801618754491/p0000001.htm#I\\_1\\_](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/91349418545801618754491/p0000001.htm#I_1_) (consulta 12 de febrero de 2006)

<sup>31</sup> Luis Márquez. *Estudio* publicada en la revista *Nuestro México*, 1932 p. 19.

<sup>32</sup> Baso mi hipótesis en que seguramente Márquez conoció el *Manual práctico y recetario de Fotografía* del profesor italiano Rodolfo Namias, que en su traducción al español circuló ampliamente en México (Madrid. Casa Editorial Bailly-Bailliere, 1912, en su tercera edición) y en donde aparecen tres desnudos fotográficos de efebos del Barón Von Gloeden. También es probable que durante su estancia en Cuba, cuando trabajaba en el estudio Feliú haya conocido a su colega Joaquín Blez quien estudió en la Escuela-laboratorio de Física y Química aplicada a la Fotografía del mismo Rodolfo Namias en Milán y él le pudo mostrar alguna imagen de Von

los integrantes de la Academia del México decimonónico, como Pedro Patiño Ixtolinque, Manuel Vilar, Juan Fortes, Rafael María Calvo, Manuel Vázquez Márquez. Alguien con oficio pero que aún tiene fallos de enfoque y exposición. Que retoca los negativos para obtener mayor volumen en brazos, caderas y piernas y que consigue gran originalidad con su secuencia del efebo o narciso en la fuente, muy en la línea pictorialista, o con la fuerza de los escorzos fragmentados y, sobre todo, con los desnudos femeninos y su búsqueda de composiciones modernistas. En este trabajo temprano de Márquez se percibe una intención creativa y vislumbramos ya muchas de las virtudes técnicas y estéticas que irá desarrollando con los años.

### Notas breves de su vida y obra

Luis Márquez Romay nació en la ciudad de México el 25 de septiembre de 1899, hijo de José Márquez Ballot, un conocido representante teatral de origen cubano y de la poblana, Ana Josefa Delfina Romay Zamacona. Su formación como fotógrafo la inició en La Habana en el Estudio Feliú, de fuerte tradición romántica. Ahí aprendió el oficio, a la par que desarrolló sus inquietudes como actor y camarógrafo en el medio del cine.<sup>33</sup> Márquez regresó a la ciudad de México en 1921 y empezó a trabajar, en poco tiempo, como actor del cine silente nacional, y participó como galán en *El cristo de oro* o como jorobado en *Liberación o Conspiración*. Paralelamente a esta actividad, ingresó como fotógrafo en el Taller de Fotografía y Cinematografía de la Secretaría de Educación Pública. Uno de sus primeros encargos fue acompañar en 1922 al padre Canuto Flores, al etnógrafo Miguel Othón de Mendizabal y al musicólogo Francisco Domínguez para documentar una fiesta en el pueblo de Chalma. Poco tiempo después viajó a Janitzio, Michoacán, para la celebración de la noche de muertos. Esta última experiencia lo marcó

---

Gloeden (ver: <http://www.fcif.net/galerias/galerias.blez.html>). (consulta 12 de febrero de 2006)

<sup>33</sup> En la Habana participó en las películas: *Entre flores*, *Dios existe*, *Mamá Zenobia* y *en Detrás de las murallas*.

profundamente: la danza, la música, las artesanías, los paisajes y sobre todo los trajes típicos lo deslumbraron a tal grado que decidió, desde entonces, captar con su cámara todo ese esplendor.<sup>34</sup> Es durante las décadas de los años veinte y treinta que Márquez define y consolida un estilo, siendo su período más productivo y creativo.

Este momento de búsqueda y consolidación técnica y estética en la obra de Márquez coincide con la presencia de fotógrafos extranjeros de la vanguardia del momento: Edward Weston, Tina Modotti, Henri Cartier-Bresson, G. Alexandrov y Eduard K. Tissé (del equipo de Sergei Eisenstein), Paul Strand, Josef Albers y Anton Bruehl, por mencionar a los más conocidos entre aquellos que trabajaron en México y desarrollaron una intensa actividad artística, que en la mayoría de los casos, fructificó en exposiciones y publicaciones tanto en México como en sus países de origen. La presencia de estos fotógrafos tan prolíficos e innovadores, tuvo una gran influencia en el surgimiento de lo que se ha llamado *fotografía moderna mexicana*, cuyos representantes más sobresalientes son, entre otros, Manuel Álvarez Bravo, Agustín Jiménez, Emilio Amero, Lola Álvarez Bravo, Aurora Eugenia Latapí y el propio Luis Márquez Romay.<sup>35</sup> Estos fotógrafos mexicanos se interesaron por nuevos temas, afines a los que por entonces caracterizaron a la fotografía moderna internacional: vida urbana (postes y cables de luz, anuncios publicitarios, etcétera), arquitectura industrial, maquinismo, encuadres escorzados o fragmentados de la figura humana y composiciones

<sup>34</sup> Narrado por Márquez a Raquel Tibol en una entrevista de 1956. Véase Raquel Tibol, *Episodios fotográficos*, México, Libros de Proceso, 1989.

<sup>35</sup> *Abiñana y Fernández* no incluyen a Luis Márquez entre los fotógrafos "modernos" por considerarlo que se ubica más bien en la línea pictorialista; sin embargo, creo que un buen número de fotografías de Márquez, sobre todo sus desnudos femeninos, algunos retratos, su fotografía de edificios industriales y de arquitectura urbana, varios paisajes y abstracciones con objetos lo ubican perfectamente en este grupo de vanguardia. Ver *Mexicana Fotografía Moderna en México, 1923-1940*, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1998.

con objetos comunes, cercanas a la abstracción o al surrealismo, en franco rechazo del pictorialismo.<sup>36</sup>

Durante cinco décadas Luis Márquez trabajó intensamente por casi todo el país, inauguró sus primeras exposiciones individuales y varias de sus imágenes recibieron importantes reconocimientos, como el Gran Premio de Fotografía de la Exposición Iberoamericana celebrada en Sevilla (1930) o el "First Prize" en el *International Photograph Exhibition* de la feria *The New York World Star* (1939-40). También colaboró activamente en los principales diarios y revistas de la capital mexicana ilustrando la sección "artística" o documentando gráficamente reportajes especiales. En particular cabe señalar su colaboración en varias de las publicaciones del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, como por ejemplo en los libros de sus fundadores, Justino Fernández, Manuel Toussaint y Salvador Toscano. De este modo se fue ganando un prestigio a nivel nacional e internacional.<sup>37</sup> Después de la década de los años cuarenta, cuando ya había descubierto el hiperesteticismo que convirtió en fórmula de trabajo, continuó con su producción fotográfica, pero ahora sobre todo como stillman o fotógrafo de fijas para los estudios CLASA<sup>38</sup> obteniendo logros importantes; sin embargo, poco a poco se va subordinando a una nueva pasión: su coleccionismo y exhibición de indumentaria étnica mexicana.

Como muchos de los fotógrafos de su generación se dedicó a ilustrar libros, revistas, suplementos de periódicos y, notablemente, a la producción de tarjetas postales, láminas coleccionables y calendarios. En 1950 se publicó su libro de fotografía más importante, *Mexican*

<sup>36</sup> Para una mejor definición de vanguardia fotográfica ver: Carlos A. Córdova. *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*. México, editorial RM, 2005, págs. 81-82.

<sup>37</sup> José Luis Sánchez Estévez, *Luis Márquez Romay y su Obra Apuntes sobre la búsqueda del nacionalismo cultural en México*, México, Tesis de licenciatura, Centro Universitario de Ciencias Humanas, A.C., 1990, donde el autor presenta una acuciosa investigación documental.

<sup>38</sup> Antes, en 1934 había participado en el rodaje de *Janitzio* como argumentista y fotógrafo de fijas. Como stillman destaca su trabajo en *Los olvidados* de Luis Buñuel de 1950.

*Folklore*, que reúne una selección de lo mejor de su trabajo. Márquez falleció en la ciudad de México el 11 de diciembre de 1978.

Luis Márquez Romay como fotógrafo fue sumamente prolijo y versátil, ya que abordó casi todos los géneros fotográficos. Viajó a lo largo y ancho del país capturando imágenes que nos legó y que, de alguna manera, se han integrado a nuestro imaginario. Algunas de estas imágenes no se conocieron en su momento, como es el caso de las 54 fotografías de desnudos que presentamos en este catálogo. Pese a ser una mínima parte en la producción marqueciana, son de gran importancia ya que abordan un género íntimamente ligado a la fotografía desde sus orígenes y que inexplicablemente no vuelve a tratar (o lo desconocemos) en su producción posterior.

## ANEXO B

### LUIS MÁRQUEZ EN LA FERIA MUNDIAL DE NUEVA YORK, 1939-40

#### The World of Tomorrow

El 7 de abril de 1939, en los suburbios de Nueva York dio comienzo una de las ferias mundiales más célebres del siglo XX. Los organizadores escogieron como temática: *El mundo del mañana* y dieron cita a los descubrimientos más novedosos en telefonía, radio y televisión, luz fluorescente, clima artificial y aerodinámica, entre otros. Al mismo tiempo, las propuestas más vanguardistas de diseño arquitectónico e industrial trabajaron junto con las más avanzadas agencias publicitarias, para crear, con adecuado impacto, la imagen de la sociedad del futuro.

Cuando vemos las fotos de la Feria, son tan parecidas a un pasado real que es difícil advertir que se trata de una enorme *maqueta del porvenir*. La gran mayoría de las fotografías conservadas están en blanco y negro, esto nos aproximaría al evento como nos acercamos a una ruina prehispánica cuyos vestigios han perdido su color, sin embargo, uno de los aspectos que tuvo mayor impacto en la gente que visitó la feria, fue su colorido. En palabras de un testigo ocular: "A este santuario modernista, lo domina la ligereza característica del color, que se desparrama en desconcertantes estridencias"<sup>39</sup>. Esta es la primera feria mundial documentada a colores. El technicolor, ahí promocionado comercialmente, fue uno de los más llamativos visos de un progreso promisorio.

<sup>39</sup> Francisco J. Ariza. "El mundo del mañana en NY". Periódico *Excelsior*, Sábado 18 de mayo de 1939

Sin embargo, la Segunda Guerra Mundial y el miedo de los norteamericanos a quedar involucrados, se posaba como una sombra sobre el ferial. La irrefutable superioridad científica y tecnológica de los armamentos norteamericanos haría su *triumfal* entrada unos años después, mientras tanto, el contexto europeo era preocupante: España se encuentra al final de su guerra civil (la segunda República caerá, el 31 de abril pocos días después de inaugurada la Feria), los nazis se expanden por Europa oriental, la Guerra es un hecho y se refleja en la Feria: Checoslovaquia quedó destruida antes de que su Pabellón estuviera listo y el *staff* polaco no regresó a casa, abrieron un restaurante en la calle 57 de Manhattan.

En el aniversario 150 de que George Washington se erigiera como primer presidente de los Estados Unidos de América, Albert Einstein secundó al presidente Roosevelt en la inauguración, poniendo en marcha un despliegue impresionante de luces y fuentes de agua. Como lo describe un visitante: “El sabio fue el encargado de iniciar el prodigio: iba a traer del espacio, sucesivamente, 10 rayos cósmicos que se encargarían de prender los diversos sectores: las cascadas, los faroles, las cúpulas”<sup>40</sup> El brillante científico, recientemente llegado del viejo continente, traía consigo la fórmula de la bomba atómica que determinaría la segunda mitad del siglo XX.

Los más ostentosos y lúdicos pabellones de la feria provenían de los grandes emporios norteamericanos. Un doble discurso, logró disimular tras la fe en la ciencia y la tecnología, la impetuosa aurora del capitalismo salvaje. La *Westinghouse* preparó una cápsula del tiempo, en la cual resguardó una selección de parafernalias de los años treinta para los hombres del año 6939, mientras en el pabellón de la *General Electric* se observaban fantásticos electrodomésticos que hablaban y la *General Motors* realizó un gran diorama lleno de rascacielos, cruzado por avenidas, supercarreteras y puentes a desnivel, en los que circulaban automóviles a gran velocidad.

Después de hacer una larga fila, los visitantes llegaban finalmente al *Futurama*, subían por “las escaleras eléctricas más altas del mundo”,

<sup>40</sup> *Ibidem*

hasta un pasillo que avanzaba mecánicamente hacia un salón con cómodos asientos. Una voz amable daba la bienvenida: “*General Motors invites you on a tour of future America*” y las sillas movedizas transportaban a los espectadores hasta el año 1960; a la salida, les regalaban un pin que decía “*I have seen the future*”<sup>41</sup>

La Feria se convirtió en una especie de burbuja en medio del catastrófico presente. Mientras las noticias resultaban aterradoras, el *Tomorrow World* prometía un mundo guiado por los avances tecnológicos, lleno de plenitud (material) para las masas. La Feria ocupa un lugar simbólico especial en el imaginario norteamericano, en un momento de tensión política y crisis económica, el mañana se anunciaba como la tierra prometida. “*All the eyes to the future*”<sup>42</sup> clamaba autoritariamente la Feria a sus huestes, orientándolos hipnóticamente a un futuro que efectivamente verían llegar un par de décadas más tarde.

## El pabellón mexicano

Por su parte, en México se vive un auge progresista, generado por el gobierno de Lázaro Cárdenas. Su heroica nacionalización del petróleo en 1938, resultó un acto autónomo que incomodó a los vecinos del norte. Mientras se celebraba la Feria, las relaciones eran tensas, Cárdenas se encontraba negociando con los abogados de las Empresas petroleras norteamericanas cómo compensar sus pérdidas. En el pabellón mexicano se invirtieron poco más de 30 mil dólares, lo cual significaba una presencia modesta.

Este pabellón tuvo dos fases, la primera se inauguró el 15 de abril de 1939. El piloto mexicano Francisco Sarabia realizó el vuelo sin escalas de la ciudad de México a Nueva York por primera vez en la historia, llegando a tiempo para participar en el evento. Sin embargo, una jugada trágica del destino volvió a dejarnos (como nación) un paso atrás del progreso; tras haber coronado su triunfo, el aviador perdió la vida en el vuelo

<sup>41</sup> David Gelernter. 1939 *The Lost World of the Fair*. The Free Press. NY, 1995. pp. 33-34.

<sup>42</sup> *Ibidem*. p.22.

de regreso. Sus restos mortales llegaron a la patria alicaída en un barco militar norteamericano, escoltado por los marineros

En esta primera versión, el pabellón lucía una museografía modernista, con estrategias de montaje tales como ampliaciones fotográficas y reproducciones a escala de piezas prehispánicas. Un texto recorría todo el inmueble promocionando la colaboración de México con el proyecto de la supercarretera panamericana que atravesaría el continente: "A todo lo largo del camino el turista encontrará maravillosos escenarios, sitios arqueológicos, ciudades atractivas, costas nativas." México se promocionaba como un *stop en high-way* y se anunciaba como "más barato que cualquier otro destino". También había una pequeña tienda en la que se podían comprar platería, rebozos y sombreros típicos.

La *curaduría* del pabellón estuvo a cargo de la Secretaría de Economía, quien envió a los señores Fernando Sáyazo y Vicente Mendiola a realizar los trabajos de gestión y producción. El arte precolombino, la época virreinal, el México actual y el turismo, aunados al plan Sexenal, fueron las guías temáticas del pabellón. El último de los salones, estaba destinado a exponer el progreso obtenido durante el mandato de Lázaro Cárdenas, en dicha sección, gráficas y maquetas mostraban de manera efectiva los avances en carreteras, en ferrocarriles, en irrigación, etcétera. Poniendo también de manifiesto la obra realizada por el gobierno en materia educativa, las mejoras económicas y el embellecimiento de las ciudades.

En la prensa de esos días puede leerse que el pabellón "muestra paredes semivacías, cuadritos raquíuticos y estadísticas minúsculas"<sup>43</sup>. Las fuertes críticas que recibe y su poca afluencia, sumadas al duelo nacional por la muerte de Sarabia, producen la clausura temporal del recinto, hasta 1940. Si bien los visitantes de la feria podían admirar la audacia arquitectónica del pabellón de Brasil, diseñado por Oscar Niemeyer, arquitecto<sup>44</sup> de la Ciudad *futurista* de Brasilia (inaugurada en

<sup>43</sup> Ver: *Jueves de Excelsior* No. 884 del 8 de junio de 1939 p. 18 *Feria Mundial "Crítica al pabellón de México"* y del mismo diario No. 891, 27 de julio de 1939 p. 3 *Humildísimo pabellón de México en la FMNY, ridículo frente a otras naciones.*

<sup>44</sup> Junto con Lucio Costa, quien realizó la planeación urbana.

1960), al parecer, no se sentían atraídos por una versión progresista de nuestra nación. A los norteamericanos les gustaba visitar “la aldea cubana” anunciada por mujeres con el pecho al descubierto, donde “se podía bailar rumba a toda vela”<sup>45</sup> o espectáculos exóticos como el del pabellón venezolano donde “llegaban regularmente por avión, preciosas orquídeas frescas”<sup>46</sup>

En los meses que nos llevan de la clausura de la primera Feria, en octubre de 1939, a la reinauguración en junio de 1940, se derrumba la poca paz mundial que quedaba. La imagen del futuro promovida en Norteamérica se vuelve borrosa y sin embargo el *american way of life* y el fantasioso imaginario del progreso persisten. La nueva versión de la Feria, en 1940, es declaradamente un terreno ganado por el *marketing*. Tras un relevo administrativo, se suceden cambios significativos, desaparece el pabellón soviético y se inaugura una nueva zona de diversiones bautizada el *Great White Way*, donde abundarán eventos de carácter erótico como bailes nudistas, concursos descocados y paraísos del placer como el Pabellón de Venus, creado por Salvador Dalí.

En México, mientras tanto, hay elecciones presidenciales, refugiados republicanos españoles y judíos europeos llegan en desbandada y, cuando hay alguna información en la prensa acerca de la Feria neoyorquina, es para resaltar su fracaso económico o para denunciar sus problemas de organización. Además, ¿qué hacer con el poco afortunado pabellón mexicano? Noticias tan desproporcionadas como irrealizadas no dejan de sucederse, entre éstas, que se transportarían los más importantes tesoros mexicanos, tales como las joyas de Monte Albán. Lo cierto es que fue Luis Márquez quien entró en acción. En un gran baúl de madera empacó varios de sus trajes regionales<sup>47</sup>, jícaras, papel picado, artesanías varias, también, por supuesto, su cámara fotográfica, y partió a Nueva York, donde permaneció por lo menos seis meses<sup>48</sup>.

<sup>45</sup> Francisco J. Ariza. *Op. Cit.*

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> Para entonces Márquez contaba ya con una valiosa colección de indumentaria mexicana.

<sup>48</sup> Se revisaron los expedientes de la Feria en el Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores y en el Archivo General de la Nación, así como

## Luis Márquez

En el año de 1940, cuando resulta comisionado en la Feria Mundial de Nueva York para hacerse cargo del pabellón de México, Márquez además de ser reconocido como gente de cine y prestigiado como fotógrafo, gozaba de una reputación como autoridad en temas folklóricos mexicanos.

En 1921, recién repatriado de un autoexilio familiar en Cuba, ingresa a los Talleres de Fotografía y Cinematografía de la Secretaría de Educación Pública en tiempos en que el director de la Secretaría, José Vasconcelos impulsa una importante renovación de la cultura nacional<sup>49</sup>.

Como parte de su trabajo, el joven Márquez viaja por toda la República para hacer registros fotográficos de tipo antropológico y folclórico, de manera que tiene contacto estrecho con el mundo indígena y sus manifestaciones culturales y, a partir del primer viaje, comienza su colección de indumentaria típica mexicana, que con el tiempo llegó a estar conformada por millares de piezas.

La pasión que siente por la riqueza, colorido y variedad de las prendas que va recabando lo llevan a organizar “cuadros de folclore” de las diferentes regiones del país. En ellos se exhibían sus trajes típicos en verdaderas puestas en escena, con música, luces y un maestro de ceremonias (el propio Márquez) que iba narrando historias sobre tra-

lo referente al pabellón de México en el concentrado documental de la Feria custodiado actualmente en la Biblioteca Pública de Nueva York y no encontramos información específica sobre Luis Márquez. Tenemos, sin embargo, copia de la carta-invitación que le hizo el cónsul general de México en Nueva York (el original se encuentra en la Universidad del Claustro de Sor Juana) y las notas publicadas en el el diario *New York Times* con el programa por día de las actividades de la Feria, con base a lo anterior calculamos el tiempo de permanencia de Márquez en la ciudad de Nueva York, aunque desconocemos el monto y forma de pago de sus honorarios y gastos de estancia.

<sup>49</sup> En la Tesis de licenciatura *Luis Márquez Romay y su obra* de José Luis Sánchez Estevez del Centro Universitario de Ciencias Humanas, 1990 incluye una amplia y documentada biografía. Ver también *Alquimia El Imaginario de Luis Márquez*. Revista No. 10 del Sistema Nacional de Fototecas, 2000 pp. 44 y 45.

diciones y leyendas populares, además de informar sobre los usos y características de cada vestimenta.

Quizás el antecedente directo en estos asuntos sea su participación en el proyecto del Teatro Mexicano del Murciélagos en donde se representaron, en 1926, las “Danzas típicas del Estado de Michoacán y el ritual de la Noche de Difuntos” organizada por Márquez con la asesoría de Miguel Othón de Mendizábal y de Francisco Domínguez. En el Teatro Mexicano del Murciélagos, se avistaban claramente las inquietudes de artistas e intelectuales (muchos de ellos miembros del movimiento estridentista) por conformar “un arte a la vez popular y expresivo, regional y representativo que simultáneamente se alejara de la uniformización folklórica”<sup>50</sup> Los espectáculos presentados allí, por ejemplo la “Gran noche mexicana” de Best Maugard y las puestas en escena de Ermilo Abreu Gómez, Germán Cueto y Tina Modotti, entre otros, fueron punto de partida para expresiones culturales y artísticas con fuerte influencia indígena y popular, que se manifestaron claramente en danza, teatro, literatura, cine y fotografía, durante la siguiente década. Esta inquietud e interés paulatino con aquello que se etiquetaba como “mexicano”, aunado al anhelo de un estatus artístico para lo autóctono, tuvo mucho que ver con la construcción de la identidad nacional.

En la primera mitad de los años treinta Márquez participó, como asesor de vestuario y coreografía, en el teatro de revista con temática nacionalista: “Rebozos de bolita”, “Rayando el sol”, “La niña Lupe” son algunos títulos de gran éxito de público. Por la misma época organizó, junto con Julia Ruiz Sánchez, el ciclo de conferencias-espectáculo sobre “tradiciones y costumbres de México.” Amalia Hernández manifestó su deuda con quien también fue asesor de Televisión en temas de folklor.<sup>51</sup>

<sup>50</sup> *El Teatro Mexicano del Murciélagos: un espectáculo de vanguardia.* Tesis de Licenciatura de Tania Barberán Soler, FFyL-UNAM, 1997.

<sup>51</sup> Agradecemos a Tatiana Abaunza Canales la información proporcionada, la cual formará parte de su tesis de maestría *Punto de quiebre: Hacia una renovación de los aspectos plásticos de la escena mexicana (1915-1924)* inédita.

A todo lo anterior hay que añadir su actividad pionera en el cine: en su etapa silente participó en cinco películas en Cuba y tres en México. Conoció a Sergei Eisenstein y lo acompañó en parte del rodaje de *Que viva México*, en comisión como jefe de Talleres Cinematográficos de la SEP. Su trabajo en *Janitzio* (1934) como guionista, *still man* y coordinador de la población natural que formó parte del elenco,<sup>52</sup> le proporcionó un gran renombre en el medio.

En cuanto a su oficio artístico de fotógrafo, había cosechado algunos premios internacionales; en la Exposición de Centenario de Río de Janeiro (Brasil, 1922) y en la Exposición Ibero-Americana de Sevilla (España, 1929-1930), también contaba con un par de importantes exposiciones individuales en la Galería del Teatro Nacional y había publicado sus imágenes en varios libros monográficos y en las principales revistas y diarios ilustrados. Estas son pues, algunas “habilidades” con las que contaba Márquez para reorganizar el Pabellón mexicano.

### Luis Márquez en la Feria Mundial de Nueva York

La actividad de Márquez durante la Feria Mundial de Nueva York fue sumamente intensa. Fue artífice de la redecoración del pabellón con parte de su colección de trajes típicos y con una muestra de su fotografía indigenista. Además, con su pequeño grupo de bailarines, organizó un espectáculo que se presentó diariamente en el pabellón de 5 a 9 de la noche. El evento lo hizo merecedor de un diploma en el que se certifica la “sustancial contribución de esta exhibición en el éxito de la Feria”. Como lo confirman las fotografías de la ocasión, el pabellón mexicano resultó plétórico de público.

Los bailables de Márquez en el pabellón mexicano eran francamente mojigatos en comparación al ambiente de libertinaje y nudismo que alcanzó la feria en su versión de 1940. Sin embargo, el clima liberal dio pie a una de sus series fotográficas más inquietantes. De paseo por la feria, en compañía de sus jóvenes modelos, Márquez seduce a un

<sup>52</sup> Pese a ser un film de ficción esta participación de los habitantes de la isla le dio a *Janitzio* un gran verismo documental.

grupo de marineros del ejército norteamericano, para que los acompañen y posen ante su cámara. Estas imágenes tienen un subtexto gay<sup>53</sup>, que denota una inquietud erótica dentro del mero pastiche cultural producido por el fotógrafo, notoriamente exaltado por el entorno.

Márquez realizó un importante registro fotográfico tanto del pabellón de México como de diferentes edificios, esculturas, fuentes y vistas generales. Son particularmente interesantes los retratos de sus modelos luciendo los vistosos trajes regionales con los monumentales edificios de la feria como escenografías cinematográficas, imágenes que resultan anacrónicas y fuera de lugar, pero definitivamente en coherencia con la estética fotográfica de Márquez quien retrataba a falsos (o verdaderos) indígenas vistiendo atuendos regionales en cuidadas poses totalmente descontextualizadas con el medio natural.

No obstante, queremos destacar en este texto un conjunto inédito de fotografías de corte modernista en donde se muestra lo mejor de Márquez en la abstracción arquitectónica, con sutiles e intencionadas tomas de contrapicado, juegos de luz y textura, reflejos y contraluces. Estas imágenes, junto con otras también muy poco conocidas, se inscriben en lo que se ha llamado vanguardia histórica fotográfica representada por Manuel Álvarez Bravo, Agustín Jiménez, Lola Álvarez Bravo y Eugenia Latapí. Es durante esta década de los años treinta que Márquez realiza una serie de fotografías de tendencia modernista y centra su interés en imágenes de objetos y construcciones abstractas. En arquitectura destaca su registro del Monumento a la Revolución, hecho entre 1937 y 1938, con encuadres de clara intención estética, en donde los puntos de fuga y la incidencia de la luz sobre los peldaños y barandales muestran una visión casi abstracta del edificio. Este testimonio vanguardista del Monumento a la Revolución continúa en gran medida con la notable serie que realiza Márquez de la arquitectura de la Feria y de algunos edificios de Manhattan.

<sup>53</sup> Hay otros antecedentes de una sensualidad gay en la obra de Márquez. Ver: *Desnudos 1926-1932 Fotografías de Luis Márquez Romay*. México, IIE-UNAM-MUNAL(Conaculta-INBA) 2006.

## El sincretismo irreducible

Márquez fue una figura singular en el contexto cultura nacional, sus fotos acabaron reproducidas en tarjetas y timbres postales, carteles de turismo, almanaques y calendarios. Como asesor de la puesta en escena de los estereotipos nacionales, tanto para la iniciativa privada como para el gobierno, creó las coreografías edulcorados que todavía podemos ver en hoteles y restaurantes turísticos. Así como acompañó al general Cárdenas en varias de sus giras políticas, fue durante años asesor de las Imprentas Galas, dicha empresa era la principal productora de cromos de calendario; el medio publicitario favorito del *changuarrito* mexicano, que proveyó a la amplia población de un imaginario nacional colectivo.

En los orígenes del siglo XX, la creación de la identidad nacional era un valor medular, y motivo de diversas búsquedas creativas. En México, todas las artes se abocaron en la composición del imaginario patrio (que derivó en prototipo). Márquez puede verse como una de las primeras transfusiones al *Kitsch* en el género. Su estilo fue de la inquietud antropológica y documentalista hacia la teatralización verdaderamente cursi. Lo que se diría la creación de un imaginario indígena idealizado, depurado y ciertamente artificial, más sin duda encantador. Márquez vistió a la mestiza e incluso a la blonda con trajes indígenas y de esa manera hizo asequible, para la clase media urbana, de evidente racismo contra los indios, adoptar los modelos de la mexicanidad. Muchas preguntas en torno a la estancia de Márquez en Nueva York están sin responder. ¿Porqué llega hasta 1940? Siendo un cercano colaborador del general Cárdenas, es extraño que su presencia no haya sido consolidada desde un principio. Sin embargo, llega en 1940 y da un giro significativo al pabellón, en el cual, al parecer, los ingredientes de tradición y exotismo habían quedado insípidos.

El pabellón Mexicano de 1939, participó del espíritu utopista de la feria, haciendo el recuento del auge industrial del sexenio cardenista y elevando moralmente sus tendencias democráticas y socialistas. Si bien en el montaje había lugar para el pasado prehispánico y colonial, el objetivo explícito era promover un México moderno y progresista.

Sin embargo, como Dédalo (y como el piloto Sarabia) sus alas quedaron fundidas a la mitad del camino. Es entonces cuando llega Márquez a la feria y reanima al desafortunado pabellón, ganándose la simpatía de los visitantes al responder a sus expectativas con la necesaria dosis de exotismo.

La construcción de una identidad indígena idealizada a través de la pantalla cinematográfica y de la pintura, funcionó eficazmente al servicio del poder del Estado para su representación internacional, mas fundamentalmente derivó como estrategia de publicidad. Márquez es considerado por algunos historiadores como un fotógrafo publicitario. Su obra tiene que ver con la creación de un México imaginario plenamente redituable desde el punto de vista comercial, en eso se asemeja y se corresponde históricamente con la utopía del progreso puesta en escena en la feria neoyorkina.

La Feria Mundial de Nueva York mostró una eficacia sin precedentes respecto a la adaptación conductista y programática de la voluntad humana. Durante la planeación de la feria la agencia de publicidad dirigida por el señor Walter Thomson fue contratada para "Codificar las leyes de la reacción humana de *Mr. and Mrs. Consumer*". El resultado fue exitoso: "el público de la feria, no estaba preparado para captar conscientemente las razones por las cuales súbitamente se encontraba deseando poseer televisores, supercarreteras, comida foránea y arquitectura modernista".<sup>54</sup>

Cuando la publicidad es efectiva, se implanta en las fantasías del consumidor de manera penetrante. En este sentido, la Feria fue tan efectiva que implantó en la población el deseo por un modelo de vida *por venir*, subliminalmente orientado hacia el consumismo, con esta fe en el progreso, invernaron los norteamericanos durante la Guerra, tras los años difíciles comenzó la era de los excedentes materiales y el futuro prometido "se hizo realidad".

Tanto la feria futurista de Nueva York como los tipos mexicanos de Márquez son imaginarios construidos por la publicidad. Uno respecto a

<sup>54</sup> Francis V. O'Connor. *The Usable Future*. En *Dawn of a New Day The New York World's Fair, 1939/40*. The Queens Museum, 1980. p.61.

un origen autóctono (pasado), el otro proyectándose hacia el mañana (futuro). Toda una generación quedó marcada por ambas iconografías, y su estética se entiende mejor cuando se evidencia, entre ellas, una relación dialéctica. Las fotos realizadas por Márquez en aquella ocasión, nos dan una información muy peculiar, una mirada que quedó anulada en los registros oficiales. Ante esa gigante escenografía del porvenir, Márquez estableció una relación estética perturbadora y a la vez divertida que asume sin conflicto el irreducible sincretismo cultural.

En los jardines que alguna vez alojaron el prototipo norteamericano del porvenir, hoy gozan su paseo dominical los miles de mexicanos que han emigrado a trabajar en la ciudad de los rascacielos. El detonado imperialismo de las empresas trasnacionales que encontraron en la Feria su plataforma de despegue, terminó por llevar hasta el corazón de su *Great White Way*, al otro, al diferente, ya no como ejemplar exótico, sino como mano de obra barata.

## ANEXO C

DE LUCES Y SOMBRAS:

GABRIEL FIGUEROA Y LUIS MÁRQUEZ ROMAY<sup>55</sup>

Hacer sombra.

(De sombrar)

1. loc. verb. Impedir la luz

2. loc. verb. Dicho de una persona:

Impedir a otra prosperar, sobresalir o lucir,  
por tener más mérito, más habilidad  
o más fervor que ella.

3. loc. verb. Dicho de una persona:

Favorecer y amparar a otra para  
que sea atendida y respetada.

Diccionario de la Lengua Española — Vigésima segunda edición

En una amplia entrevista que le hacen a “Don Luis Márquez Romay” en *El Porvenir* de la ciudad de Monterrey del 7 de junio de 1952, el entonces afamado fotógrafo afirma que él creó una escuela que, entre otros, formó “sin ser directamente su discípulo” a gente como Gabriel Figueroa.<sup>56</sup>

<sup>55</sup> Agradezco a Ángel Martínez, María José Esparza, Gabriel Figueroa Flores, Ilythia Godoy, Elisa Lozano, Héctor Orozco, Claudia Perulles, Miguel Velasco Márquez y David Wood la información proporcionada para elaborar este trabajo. Además de esta entrevista “Don Luis Márquez, mexicanista ha venido a Monterrey” entre el 7 y 14 de junio este periódico regiomontano dio información de cada una de las actividades de Márquez en esta ciudad.

<sup>56</sup> Además de esta entrevista “don Luis Márquez, mexicanista, ha venido a Monterrey” entre el 7 y el 14 de junio; este periódico regiomontano dio información de

Para 1974, cambia su apreciación e incluso se le percibe un tanto resentido en la entrevista que le hace en su casa el investigador Aurelio de los Reyes —a un Márquez septuagenario y enfermo— y en donde comenta que no pasó de stillman “por la férrea oposición de la jerarquía sindical [...] y, a que, Gabriel Figueroa fue su principal obstáculo.”<sup>57</sup> Lo dice así, como afirmación, pero sin dar argumentos. ¿Qué tanto hay de verdad en estas declaraciones?. Esto es lo que intentaré aclarar en este breve texto.

Por el principio

La trayectoria de Luis Márquez en el cine tiene su origen como actor de películas silentes, primero en Cuba<sup>58</sup> en donde actuó en tres películas entre 1920 y 1921: *Entre flores*, *Dios existe* y *Mamá Zenobia*. Por esos mismos años presenta la adaptación teatral de una exitosa película muda “*Capullos rotos*”<sup>59</sup> interpretada por Richard Barthelmess, quien estuvo doblemente nominado para el premio a mejor actor en la primera entrega de los Oscars en 1929 y ahora es casi un desconocido. Esta obra de teatro logró muy buena crítica de la prensa especializada. Así encontramos amplias entrevistas, profusamente ilustradas, en la revista *Mundial* y en *Filmlandia* y artículos en donde se habla de su destacado papel histriónico en *Bohemia*, *Cine Mundial*, *Civilización*, *El Mundo* y *La Pantalla*.<sup>60</sup>

cada una de las actividades de Márquez en esta ciudad.

<sup>57</sup> Parte de la entrevista fue publicada en el artículo Aurelio de los Reyes “Luis Márquez y el cine” en la revista *Alquimia* (órgano informativo del Sistema Nacional de Fototecas) No. 10, sep-dic. 2000. pp. 33-40.

<sup>58</sup> En 1915, huyendo de los estragos de la Revolución, la familia Márquez partió a Cuba, por ser el país de origen de José Márquez Bellot.

<sup>59</sup> *Broken Blossoms* or *The Yellow Man and The Girl* (1919) de D.W.Griffith, el afamado director de *El Nacimiento de una nación* (1915) y de *Intolerancia* (1916).

<sup>60</sup> Existe un álbum con recortes de estos diarios y revistas organizado por el propio Márquez, propiedad del Licenciado Miguel Velasco Márquez, a quien agradezco su generosidad para la consulta.

No sorprende esta amplia cobertura de los medios impresos sobre la carrera actoral del “mexicanito” o “Luisito Márquez” como le decían casi siempre, ya que su padre, don José Márquez Bellot, tenía amplia experiencia en estos asuntos como representante teatral de personalidades como Esperanza Iris o del escritor Eduardo Zamacois. En un primer momento, don José se opuso a la inquietud artística de su hijo y lo convenció para trabajar en el Estudio Feliu, en donde aprenderá la parte técnica del oficio fotográfico. Es curioso que en este estudio, ubicado en la calle Amistad 55 de La Habana, se especializaban en retratos para aspirantes a “estrellas del celuloide”. Allí mismo el joven Márquez se autorretrató en toda la gama de estados de ánimo y caracterizaciones como gánster, chino, mendigo, payaso, galán, corsario y, ¡claro! charro mexicano.

La nostalgia por la patria, sobre todo de doña Ana Josefa Delfina, madre de Luis Márquez, aunada a la relativa estabilidad política conseguida por Álvaro Obregón (presidente durante el cuatrienio 1920-1924) y un importante apoyo gubernamental en lo educativo, cultural y artístico, promovido por el carismático José Vasconcelos, atrajo a varios de los más importantes creadores del momento. De esta manera, para el año de 1921, la familia Márquez regresa al país y gracias a las habilidades adquiridas en Cuba, Luis Márquez se incorpora a la Secretaría de Educación Pública.

Es en la SEP, primero como oficial técnico ayudante de los Talleres Cinematográficos, dependientes del Departamento de Bellas Artes, en donde comienza a recorrer el país fotografiando, casi compulsivamente, todo lo que encuentra a su paso: no sólo los monumentos arquitectónicos, desde las pirámides hasta los nuevos edificios que se erigían en la capital, pasando por gran número de iglesias coloniales, sino también los distintos paisajes de nuestra geografía y, sobre todo, a la gente de México, con su gran variedad de tipos populares y de grupos indígenas.

Al mismo tiempo se relaciona rápidamente con el mundo del cine y se ingenia para participar en cuatro películas mudas: *Alas abiertas* (1921) de Ernesto Vollrath con un pequeño papel; *Bolcheviquismo* (1923) de Pedro J. Vázquez, ya con una presencia protagónica de villano (existen dudas sobre su estreno); *El Cristo de oro* (1926) de Manuel R.

Ojeda y Basilio Zobiaur, como don Diego de Medina, galán de la guapa y abnegada Isabel (Otilia Zambrano)<sup>61</sup> y, por último, en *Conspiración* (1927) de Manuel R. Ojeda, encarnando al jorobado Jerónimo (esta película se llamó Liberación para el mercado extranjero). Además de su trabajo actoral hace de *stillman* e interviene ocasionalmente en el manejo de cámara, en el revelado y montaje de la película.<sup>62</sup>

En 1928 funda junto con Luis G. Peredo y Pedro J. Caballero la Asociación Cinematográfica Mexicana con la intención de: "...reunir a cuantas personas puedan cooperar a la gran obra, desde capitalistas entusiastas, con algunos de los cuales ya estamos en contacto, hasta los aficionados que han aparecido ante la cámara y los cronistas que pueden y deben ayudarnos con su propaganda, en lugar de contribuir a desalentar a los principiantes criticando los defectos que son lógicos en ellos, ya que malas fueron también las primeras películas americanas y hoy constituyen una gran industria de aquel país".<sup>63</sup> Intentaron que los distribuidores norteamericanos aceptaran una película mexicana por mes para su exhibición en los Estados Unidos, como modesta contraparte a sus incontables films que llenaban la cartelera nacional. Pese a su entusiasmo y al de muchos otros artífices de la última etapa del cine silente, la aventura —que no negocio ni mucho menos industria— agonizó ante la falta de apoyo de inversionistas, distribuidores, exhibidores y a la competencia desleal.

Estas experiencias y un arduo trabajo le permitieron en pocos años obtener el nombramiento de jefe de Talleres Cinematográficos de la SEP y realizar varios documentales de corte etnológico-antropológico, de los cuales sólo se conserva uno sobre una expedición por el Estado de Oaxaca, con unas muy correctas vistas de paisajes e interesantes escenas de fiestas populares, donde se registran los bailes típicos y las

<sup>61</sup> Agradezco al doctor De los Reyes la copia fotostática del argumento de *El cristo de oro*.

<sup>62</sup> Lamentablemente no se conserva ninguna de estas películas, lo que sabemos de ellas es gracias a los argumentos originales y/o a reseñas periodísticas y a los *stills*.

<sup>63</sup> *Cine Mundial*, octubre de 1928. Citado por Gabriel Ramírez, *Crónica del cine mudo mexicano*, México, Cineteca Nacional, 1989. pp 250-251.

bandas musicales, y muestra un especial interés en la indumentaria y las artesanías.<sup>64</sup>

No obstante, como hemos dicho, la actividad principal de Márquez en este periodo fue la fotografía y ya para 1931 tiene en su haber un importante archivo con miles de instantáneas de México y su gente, dos premios internacionales (Sao Paulo, 1922 y Sevilla, 1929) y la satisfacción de ver publicadas sus imágenes en los principales diarios y revistas. En agosto de ese año lleva a cabo su primera exposición individual la cual fue reseñada en *Excélsior* de la siguiente manera:

La exposición de fotografías mexicanas del artista don Luis Márquez quedó ayer solemnemente inaugurada en el Teatro Nacional (hoy Palacio de Bellas Artes) en presencia de distinguida concurrencia entre la que se destacaba el señor Subsecretario de Educación, doctor don Alejandro Cerisola, varios funcionarios de la misma secretaría así como numerosos delegados al Congreso Mundial de la Prensa (que se realizaba por esos días en la Ciudad de México). La exposición consiste en 200 fotografías, que son el fruto de la admirable labor realizada por el notable artista durante sus excursiones a través de nuestro país, en la que ha captado los secretos del paisaje y en las que el color y la emoción hacen vibrar sus mejores bizarrías...<sup>65</sup>

<sup>64</sup> A finales de 2006 el licenciado Miguel Velasco Márquez donó el original de este documental, en perfecto estado de conservación, a la Filmoteca de la UNAM. También existe en el acervo de la Filmoteca de la UNAM el documental *Película cinematográfica, complementaria del estudio etnográfico del Santuario de Chalma, verificado por el Departamento de Etnografía Aborígen* realizado en 1922 por el Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública y el Museo Nacional de Arqueología, historia y Etnografía con la participación de Miguel O. de Mendizábal, Enrique Juan Palacios, Canuto Flores, Ramón Díaz Ordaz (fotógrafo) y Luis Márquez (foto fija) Ver Reyes, Aurelio de los. *Manuel Gamio* y el cine, México, UNAM, 1991 (Colección de Arte 45) p. 70. Agradezco al historiador de cine Ángel Martínez la consulta de este documental.

<sup>65</sup> *Excélsior*, jueves 13 de agosto de 1931, 2ª sección, p. 8. En un anuncio previo, publicado en el mismo diario, se mencionaba la presencia del señor Presidente en la inauguración, aunque evidentemente no asistió.

El elogioso discurso de inauguración lo hizo “el joven poeta y crítico don Ricardo López Méndez” (recordado compositor yucateco y escritor del *credo mexicano: México creo en ti...*) que fue muy aplaudido por la concurrencia. La crónica remata con: “En la exposición pueden admirarse edificios de arte colonial, escenas típicas, costumbres auténticas, danzas. Arqueología, artes populares y todo cuanto integra, en lineamiento general, el sorprendente acervo de la tradición mexicana, así como rasgos especiales del folklore que ha podido aprisionar esa cámara ambulante”.<sup>66</sup>

Sabemos que Sergei Eisenstein asistió a la muestra y tomó algunos apuntes de la composición fotográfica de Márquez. Tanto a Eisenstein como a Tissé y Alexandrov los conoció primero a través de Roberto Montenegro y de Díaz Legorreta<sup>67</sup> y después tuvo la oportunidad de acompañar a Eisenstein en parte del trayecto de su periplo mexicano para el rodaje de lo que después se llamaría ¡Que viva México!, como miembro de la Comisión gubernamental para “supervisar” al cineasta ruso.

<sup>66</sup> *Ibidem.*

<sup>67</sup> Aurelio de los Reyes, *op. cit.*, p. 37.

## Janitzio

A partir de un sencillo argumento, inspirado en una vieja leyenda purépecha que Luis Márquez escuchó en boca de los pobladores de la isla —en un viaje profético con etnólogos y musicólogos de la SEP en 1922 y en donde quedó maravillado con el folklore local y con celebraciones como el día de muertos— elabora el proyecto que hará realidad en 1934: la película *Janitzio*. Para ello va a contar con un muy buen equipo de filmación, casi todos recién llegados de los Estados Unidos: Carlos Navarro en la dirección (en Hollywood había trabajado como asistente de dirección); Jack Draper, cinefotógrafo en su primer largometraje en la cinematografía nacional; Roberto O'Quigley en la adaptación del guión. El sonido se debió a José B. Carles y la escenografía a José Rodríguez Granada. Además contó con Emilio Indio Fernández en su primer estelar como actor y la bella María Teresa Orozco en su debut (y despedida) en el celuloide.

La dirección del film es correcta y la fotografía preciosista, en donde se notará alguna influencia de las fotografías fijas del propio Márquez: en el tratamiento de la luz, motivos de composición y los encuadres de paisaje, redes, barcas y retratos de los isleños.

A través de estas imágenes elaboradas, de una interpretación buena, aunque ligeramente sobreactuada por parte del entonces joven y atlético Fernández, con diálogos breves y pausados de parte de todos los actores —a tres años de *Santa* (1931) primera película sonora en México, la dinámica del cine silente aún es notoria en *Janitzio*— y de un ritmo interior muy lento, entramos en contacto con el pueblo michoacano que vive en la mayor de las islas del lago de Pátzcuaro. La historia trata de una tradición terrible, que pesa sobre cualquier mujer de la isla que tenga relaciones con un hombre de afuera; en este caso, se trata de un ambicioso comerciante y acaparador, que mandará apresar injustamente a Zirahuén, un pescador pobre (el Indio Fernández) con la intención de tener el campo libre para cortejar a la novia de éste. A cambio de la libertad de su amado, Eréndira, la muchacha indígena (Orozco) se entregará al fuereño y los nativos cumplirán con la tradición lapidándola. En esta historia idílica, dramática y sinfónica, la

fotogenia de las redes en forma de mariposa sobre el lago, la magnificencia de las nubes y la inocencia y naturalidad de los caracteres regionales eran los principales atributos, así, también, la música de Francisco Domínguez que acentúa notablemente cada momento importante del film<sup>68</sup> y, no podía faltar, una bella canción vernácula:

*Ya no recuerdas que yo fui  
tu primer amor  
El único poseedor  
de tu tierno corazón  
Si tu me olvidas niña  
Si tu me olvidas  
Yo no podré vivir  
Por que desde que te vide  
Toda mi vida te di*

La cinta se estrenó con gran éxito en el cine Olimpia a finales de septiembre de 1935 y se mantuvo en cartelera hasta el 9 de octubre para re-estrenarse el 18 del mismo mes en seis de los principales cines de la capital. Lejos quedaron las penurias y los esfuerzos de más de cinco años para que Márquez lograra hacer realidad su proyecto: conseguir un financiamiento inicial, conjuntar el equipo de filmación y agruparse, en un primer momento, en cooperativa. Después salir en el tren de Morelia a Pátzcuaro “llevando cámara, lámparas, vestuario, *script*, actores, equipo técnico y muchas ilusiones”.<sup>69</sup> Y ¡por fin! el inicio del rodaje... pero muy pronto, el susto de que el dinero se fuera acabando mucho antes de lo planeado. El viaje angustiado y urgente de Márquez a la ciudad de México para buscar el dinero necesario para concluir el film. Lo cual

<sup>68</sup> Existe la confusión de que la música es de Silvestre Revueltas, esto se debe a que un año antes, en 1933, presentó la 1ra. versión de su poema sinfónico del mismo nombre *Janitzio* y a que Domínguez grabó su composición para la película de Navarro con la orquesta de Revueltas. Años después, el mismo Domínguez será el encargado de la música de varias de las películas de la dupla Fernández-Figueroa.

<sup>69</sup> José Luis Sánchez Estévez, *Luis Márquez Romay y su obra. Apuntes sobre la búsqueda del nacionalismo cultural en México*. Tesis de licenciatura del Centro Universitario de Ciencias Humanas, A.C. 1990, p. 51.

consigue convenciendo a los productores Crisósforo Peralta Jr. y de Antonio Manero, dueño de Cinematográfica Mexicana, S.A. y de esta manera logra salvar el proyecto. El cual tuvo un presupuesto de \$ 1 500 pesos semanales, hasta completar los \$ 55 000 del costo total.

Con la proyección de Janitzio se llegaba al final del camino de varios de los participantes. Carlos Navarro jamás dirigió otra cinta, María Teresa Orozco no volvió a actuar y Luis Márquez, como leerán más adelante, nunca cumplió su sueño de convertirse en director de fotografía. Quizá el gran beneficiado, en varios sentidos, fue Emilio el Indio Fernández —el papel protagonista le dio el impulso que necesitaba para irse posesionando en la naciente industria cinematográfica— y ya como director retomará este argumento básico para, en mancuerna con Mauricio Magdaleno como guionista y el cinefotógrafo Gabriel Figueroa, realizar las películas *María Candelaria* (1943) y *Maclovía* (1948).

Janitzio fue el máximo logro de Márquez en sus afanes con el invento de Lumière. Su papel, además de escribir el argumento, conseguir los recursos, conformar el equipo y realizar difusión en los medios, fue el de hacer la foto fija.<sup>70</sup> Participó también activamente en convencer a la población nativa a colaborar en el proyecto, al igual que en *Redes*, filmada el mismo año por F. Zinnemann y con fotografía de Paul Strand, la colaboración actoral de los pobladores fue importante ya que dio gran verismo a las historias, pero también generó graves problemas presupuestarios al tener que mantener a los actores improvisados que dejaron momentáneamente sus labores cotidianas.



<sup>70</sup> La excelente calidad de los *still* permitieron que del 15 de noviembre del 2006 al 24 de enero del 2007 se presentara la exposición Luis Márquez Romay. *The Janitzio Project* en la Kean University Art Gallery con parte de los *stills* que conserva el Archivo Fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Ver: <http://www.kean.edu/~gallery/Exhibitions/LuisMarquesRomay.html> (consulta 17 de junio de 2010)

## El stillman

Después de esta experiencia escribió un par de argumentos que nunca se llegaron a realizar: *Tehuantepec* y *Carretas*<sup>71</sup> aunque con el mismo tesón y esfuerzo que en Janitzio, intentó hacerlos realidad.<sup>72</sup> Su decisión por participar activamente en la naciente industria cinematográfica lo llevó a renunciar a la SEP, después de casi 20 años de trabajo, para contratarse en los estudios CLASA como fotógrafo de fijas ya que era, sindicalmente, el peldaño previo para escalar a la categoría de cinefotógrafo o director de fotografía. Sin embargo, su esperanza de dar el siguiente paso no prosperó, aunque en la espera fue adquiriendo una gran destreza, calidad y prestigio como stillman o “fotofijas” durante la llamada época de oro del cine nacional, a la par que crecía su frustración —sin dejo de amargura— por no poder acceder al limbo exclusivo de los camarógrafos. Si bien el ser director de fotografía no aseguraba la celebridad (quizá Figueroa fue la gran excepción y ello merced a sus premios internacionales) por lo menos sí significaba una renumeración económica sustancialmente mayor.

Sin conocerse personalmente, los primeros encuentros ocasionales entre Gabriel Figueroa y Luis Márquez se dieron en la prensa. De 1931 a 1935 sus imágenes coinciden en revistas como *México al día*, *Filmográfico* y *Revistas de Revistas* en donde junto con fotografías “artísticas” de Márquez (paisajes, iglesias y tipos indígenas), el entonces

<sup>71</sup> En realidad escribió cuatro argumentos más que nunca se realizaron: *Tehuantepec* o *Alma Tehuana* (1935); *Danzantes* (1935); *Yalalac* o *La Tumba sagrada* (1935) y *Carretas* (1938). Agradezco al Sr. Miguel Velasco la consulta de los cinco argumentos que escribió Márquez.

<sup>72</sup> Esta vehemencia de Márquez era conocida. Ya en 1926 Epifanio Ricardo Soto, comentarista de *Cine Mundial*, escribió en la edición de noviembre de la revista: “... más dificultades... tienen que vencer, para llegar a la meta nuestros pelicularos... están amigos míos a quienes estimo tan sinceramente como a Manuel Ojeda (Manuel R. Ojeda director de *El Cristo de oro* y de *Conspiración*) y a Luis Márquez; conozco su amor, más bien, su obsesión por el cine; sé que para terminar una película, buena o mala, necesitan hacer milagros; y sólo alabanzas puedo tener para su tesón y su fe en el trabajo, deseando que no esté lejano el día en que encuentren el camino del triunfo”

jovencísimo Gabriel Figueroa presentaba algunos retratos de las estrellas cinematográficas del momento, como Marta Ruel, Andrea Palma, Lupita Gallardo, Esperanza Treviño o de los hermanos Soler, realizados en el estudio de los hermanos Martínez Solares en un estilo que buscaba parecerse a la fotografía del glamour Hollywoodense, pero que ya dejan entrever un talento propio en el manejo de la iluminación.

Va a ser hasta 1947, y durante los años más brillantes de la época de oro del cine nacional, en que realmente trabajen juntos. Figueroa era ya un laureado internacionalmente director de fotografía y Márquez un experimentado stillman. Esto se produce en el rodaje de *Río Escondido* de Emilio Fernández. Y durante los siguientes cuatro años colaborarán en 18 películas, casi todas (se indica cuando no) con el Indio Fernández como director<sup>73</sup>: *Maclovía*, *Pueblerina*, *Prisión de sueños* (de Víctor Urruchúa) y *Salón México* en 1948. *La Malquerida*, *Opio* (de Ramón Peón), *The Torch* (Del odio nace el amor), *Nuestras vidas* (también de Ramón Peón) y *Duelo de las montañas* en 1949. *El gavián pollero* (Rogelio A. González), *Los Olvidados* (Luis Buñuel), *Un día de vida*, *Islas Marías*, *Siempre tuya* y *Víctimas del pecado* en 1950 y finalmente, sólo dos películas en 1951: *El mar y tú* y *La Bienamada*.

Cabe señalar que es muy complejo contar con el número exacto de películas en las que trabajó Márquez como stillman, ya que muy pocas veces se da el crédito a este oficio. En la lista de personas que intervienen, siempre en orden jerárquico, empezando por el director o por el productor, etcétera, etcétera, pueden llegar a poner, por ejemplo, el nombre de los electricistas o el de los choferes o maquillistas y olvidar al que hace las fotos fijas, aunque se trate de Álvarez Bravo, Jiménez, Márquez,

<sup>73</sup> La buena relación entre Luis Márquez y Emilio Fernández seguramente se estableció durante el rodaje de *Janitzio* y se mantuvo a lo largo del tiempo como lo prueban las muchas fotografías de Márquez sobre aspectos privados o familiares del "Indio" que se conservan en el Archivo Fotográfico del IIE-UNAM. Sabemos también que Fernández utilizó en varias de sus películas prendas de la valiosa colección de indumentaria típica mexicana conformada por Márquez.

el mismo Figueroa en sus inicios o tantos otros que coadyuvaron a construir el imaginario de una película.<sup>74</sup>

Lo que sabemos de momento se debe a que Márquez tenía la costumbre de firmar en negro, en la esquina inferior derecha de los negativos originales (al positivar la firma queda en blanco) o marcar en el reverso de la imagen un sello con su nombre y dirección. No sería de extrañar que podamos comprobar en un futuro, la factura de Márquez en otras películas.

En este periodo se estableció inevitablemente una relación laboral estrecha entre los dos fotógrafos: cinco películas en 1949 y seis durante 1950 que los obligó necesariamente a verse ¡casi todos los días! Y sin embargo, Figueroa no recordó a Márquez en sus Memorias ni en la muchas entrevistas que le hicieron en vida.<sup>75</sup> Más que un olvido a la persona, pienso que fue una falta de valoración a un oficio, el del “fotofijas” como les llamaban, no sin un ligero matiz peyorativo.

<sup>74</sup> Sobre esto hay mucho por hacer ya que los principales estudios históricos sobre el cine mexicano omiten, frecuentemente, en la ficha técnica de las películas el dato de quien hizo la foto fija. Por fortuna existen algunos trabajos recientes de especialistas que están revalorando el trabajo de los fotógrafos de fijas: Por ejemplo, en la exposición homenaje a Gabriel Figueroa en el Palacio de Bellas Artes en 2008, el equipo curatorial -encabezado por Alfonso Morales- ofreció en la muestra una presencia importante de stills.

<sup>75</sup> Gabriel Figueroa, *Memorias*. México. UNAM/ DGE/ EQUILIBRISTA. (Col. Pértiga) 2005 e Isaac Alberto, *Conversaciones con Gabriel Figueroa*. México: Universidad de Guadalajara (CIEC) y Universidad de Colima, 1993. Colección Testimonios del Cine Mexicano 2.

## El Still

Pese a este desdén por los stillman o fotógrafos de fijas su labor es muy importante en la fábrica de sueños que es el cine. Aurelio de los Reyes nos dice que el still fotográfico “lo creó Hollywood hacia 1916 para promover sus películas a través de la venta de ampliaciones en 11 por 14 pulgadas de escenas de las mismas o de sus actores”,<sup>76</sup> y comenta que en 1920 llegó el still a México. Seguramente ante la dificultad técnica de obtener imágenes de buena calidad directamente de los fotogramas se vio la necesidad de usar cámaras fotográficas de gran formato (de 11x14 del cine silente pasó al 8x10 pulgadas con el sonido en el cine) para poder satisfacer la demanda de las revistas ilustradas. De esta manera el still se asocia a la fotografía publicitaria ya que alimentó el afán del público por poseer y coleccionar la imagen de sus estrellas favoritas.

Regularmente el stillman trabaja con la misma iluminación que el camarógrafo, cerca de donde se encuentra éste, aunque no en el mismo punto, y casi siempre hace sus tomas después del corte, por lo que los actores cambian o relajan la actitud dramática. Otra variante es el caso de que alguna foto fija de una escena omitida en la edición final sea la que se use en la propaganda. Esto provoca, evidentemente, que las imágenes que se difunden para la publicidad de una película no se corresponden del todo a lo que después vemos en pantalla.<sup>77</sup> En relación a este asunto Gabriel Figueroa Flores describe atinadamente la dife-

<sup>76</sup> Aurelio de los Reyes, “Dolores del Río y el proceso de divinización de la belleza en el still publicitario de Hollywood” en Rebeca Monroy Nasr (Coordinadora), *Múltiples matices de la imagen: historia, arte y percepción México Colección Ahuehuate*, No. 7, 2003. p.13.

<sup>77</sup> Julia Tuñón analiza esta paradoja del still y su uso en la ilustración de trabajos académico en “La foto, el film y el libro: tres pistas de circo en la investigación de la historia del cine” en Rebeca Monroy Nasr (Coordinadora), *op. cit.* pp. 29-54. David Bordwell y Kristin Thompson en la séptima edición de su exitoso *Film Art. An Introducción* (Mc Graw-Hill, 2004) se ufanan de que su libro presenta exclusivamente ilustraciones a partir de los fotogramas originales de las copias en 35mm y 16mm de las películas, rehusándose a utilizar los still por no corresponder a las imágenes que se ven en pantalla (Preface XVII) También John Mraz, como nota metodológica al final de su ensayo *La trilogía revolucionaria de Fernando de Fuentes*

rencia entre un fotograma y un still de *Los Olvidados* de Luis Buñuel. El ejemplo es el siguiente: Mientras que en el fotograma de su padre se aprecia un momento de seducción sutil entre la madre de Pedro (Stella Inda) y el Jaibo (Roberto Cobo) en el still de Márquez la misma escena deviene en un feliz acercamiento amoroso. El mismo Figueroa Flores nos dice sobre el still “El fin de tomar estas fotografías es principalmente obtener material que pueda utilizarse en la promoción de la cinta y también para otros efectos, como continuidad, vestuario, maquillaje, escenografía, o por si hubiera que repetir alguna escena, como un documento visual fiable”.<sup>78</sup> Hay que añadir que el stillman muchas veces hace tomas para definir locaciones y por otra parte deja constancia de lo que pasa detrás de cámara en un rodaje: bautizos cinematográficos, fotos de grupo del equipo técnico, visitas de personajes importantes al set, sin faltar las instantáneas de la fiesta de final de filmación con el personal en pleno en donde, paradójicamente, se auto excluye al ser él quien hace la toma.

## The End

Tanto Luis Márquez como Gabriel Figueroa fueron artífices de imágenes, cada uno con su talante, cada uno con su talento. Ambos apasionados por el llamado séptimo arte y por la cultura mexicana. Márquez se quedó en la sombra de un oficio y Figueroa en las luces que le dio un trabajo destacadísimo y protagónico en el cine nacional. Y aunque nunca lo dijo públicamente, pienso que sí reconoció la calidad del trabajo de Márquez y de alguna manera, directa o indirectamente lo influyó (entre muchas otras influencias que suelen tener los genios),<sup>79</sup> así lo comprueba un buen número de stills de Márquez que guardó en su

---

publicada en la revista de cine *Nitrato de Plata* (número 18 sin fecha) se jacta de usar como ilustración fotogramas de las películas que analiza y no stills (pág. 29).

<sup>78</sup> Gabriel Figueroa Flores, “Foto fija” en *Los Olvidados. Una película de Luis Buñuel*. (Apéndice), México, Fundación Televisa, 2004. p. 322.

<sup>79</sup> Figueroa admite, entre otros varios, a Sergei Eisenstein y a Jack Draper como influencias en su trabajo, con los cuales Márquez tuvo una relación directa y reconocimiento a su obra fotográfica. Sobre la influencia de la pintura en la obra de

archivo personal (sobresalen dos magníficas fotografías de Janitzio) y el hecho de que lo invitara, en 1950, a imprimir a partir de sus negativos de stills, las copias finas para la exposición homenaje que le organizó la OEA en Washington. También creo que el resentimiento de Márquez con Figueroa se debió a que no pudo acceder a las luces de la fotografía en movimiento y se quedó en la sombra quieta de los stills; no por falta de méritos, sino por los infortunios de la burocracia sindical o a que, tal vez, la industria necesitaba de buenos “fotofijas”. La paradoja aquí también es que el propio Márquez no le dio nunca importancia a su trabajo como stillman.<sup>80</sup>

Finalmente, al no lograr su objetivo de ser camarógrafo, Márquez Romay abandonó desilusionado la industria cinematográfica y se dedicó casi de lleno<sup>81</sup> a su otra gran pasión: la difusión de su valiosa colección de indumentaria mexicana, pero eso es otra historia...




---

Figueroa ver: Los tres grandes eran cuatro... de Álvaro Vázquez Mantecón en: Gabriel Figueroa y la pintura mexicana. México, MACG/CNCA, 1996 p. 29-38

<sup>80</sup> Es hasta fechas recientes que se comienza a revalorar, los still, en algunos casos inclusive como obras de arte. Ver: Robert Osborne (Introduction) In The Picture: Production Stills from the TCM Archives. San Francisco, Chronicle Books, 2004. Pese a la calidad estupenda de sus tomas, por ejemplo de Río Escondido, Pueblerina, Salón México o Los Olvidados, por mencionar sólo algunas, Márquez no da ningún detalle de esta faceta de su carrera.

En el libro de Carmen Peña Alarid y Víctor Lahuerta Guillén Buñuel 1950. Los Olvidados. España, Instituto de Estudios Tirolenses, 2007 se dedica un capítulo completo al trabajo fotográfico de Luis Márquez (este libro fue premiado en abril de 2008 por la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España)

<sup>81</sup> Decimos “casi” por que continuó con la fotografía autoral hasta un año antes de su muerte en 1978. Justo ahora lo recordamos a treinta años del deceso.