

tivos proyectos literarios. Y con dificultad pudiese haber sido más acertada la elección del objetivo: amor, creación y muerte para atisbar, compartir y delinear la eternidad de un siglo, la de los hombres del 98.

Tras el establecimiento de intersecciones y linderos temáticos desde las tres vertientes anteriores, el autor participa de una discusión que no podría haber eludido, excepto si se hubiese resignado a dejar incompleto su estudio, que habría quedado así en mero esbozo. Asumido como factor definitorio de la generación noventayochista, el *problema de España* es motivo de toma de posición en el cuarto capítulo (“El esqueleto sensible: la España del 98”) frente a la tradición crítica, donde Prado Galán halla en Guillermo Díaz Plaja el espejo inicial que le permite establecer, a contracorriente, una imagen nítida del grupo, indispensable delimitación para iniciar su labor de análisis, confrontación y síntesis. La obra toda de la generación reivindica una actitud, una manera crítica de ser español, de asimilar el ser español, ya presente en una estirpe ilustre que la precede y conmina a la emulación: Saavedra y Fajardo, Gracián, Jovellanos y Larra son algunos nombres entre los antecesores en la que el autor llama “ruta crítica” y cuyo itinerario traza desde el precursor Ángel Ganivet, quien “ha puesto la inteligente desnudez de su mirada en la justa valoración del propio ser y, todavía más, en una ponderación que privilegia la esencia espiritual —la cultura, la religión y el arte— del pueblo español en su sentido más turbador, más auténtico” (p. 211). Siguiendo la estela de este ideario o *leit-motiv* generacional, el ensayista rastrea sus personales manifestaciones en los textos de los individuos que hicieron de España y su derrota el eje de una postura ante el mundo que fue escenario, fondo y razón de sus respectivas existencias.

En “Encarnación y sobrevida”, quinto capítulo del texto, ocurre el espacio propicio para reivindicar en forma definitiva el énfasis depositado en la individualidad y su vehículo expresivo como constante de examen que contrarresta toda intención de uniformidad. Las conclusiones —si a ellas puede aspirar alguna tarea humana, antítesis de lo definitivo— se esbozan bajo la siguiente premisa: “En cada soñador es perceptible un tinte singular, el colorido que sugiere la pulsación amorosa, el vértigo imaginante o la esperanza significada por el viaje definitivo. El amor y el arte son inventos del hombre por eludir la muerte en la prosa de la vida. No obstante, como nos ha enseñado Unamuno, la muerte es parto, es inmortalizadora” (p. 247). Bajo estas palabras, bajo su divisa, Prado Galán ensaya, se ensaya (tal como Montaigne entendía y practicaba el género) en la obra de los hombres del 98; acaso haya descubierto en sus páginas, desde sus páginas, esa propia y humana sed de eternidad.



### *El imaginario de Luis Márquez*

*Alquimia*, año 4, núm. 10, septiembre-diciembre de 2000

por

LAURA GONZÁLEZ FLORES

Hay una multiplicidad de maneras de aproximarse a una imagen fotográfica. En primer lugar, se la puede considerar como documento, es decir, como evidencia social e histórica. Puede trazarse su relación con la política e ideología de su tiempo y discutirse su idiosincrasia de clase, raza o género. Pue-

de clasificarse según su proceso de génesis técnica o investigarse en tanto manifiesta las intenciones de un autor en relación con su contexto. También puede considerarse en términos estéticos y asociarse a las tradiciones representativas del arte. Y, finalmente, decodificarse como texto semiótico o interpretarse libre y poéticamente.

Todas las anteriores lecturas están presentes en el número 10 de *Alquimia*, dedicado a la fotografía de Luis Márquez. Más que un número monográfico con una intención descriptiva o clasificatoria de la obra de este autor, la revista concibe su fotografía como un campo de lo imaginario: un cruce de circunstancias culturales, creencias y valores diversos. La interpretación de la producción fotográfica de Márquez se construye por medio del contrapunto de voces y puntos de vista distintos. Como consecuencia de esa pluralidad de creencias (teorías...) y deseos (expectativas...), las categorías convencionales de valoración de la imagen —verdad, bondad, belleza— quedan relativizadas. El ámbito de comprensión de la imagen se amplía para abarcar lo social, cultural, histórico, político y económico.

Lejos de ostentar un tono objetivo o de asumirse como una voz autorizada (o autoritaria), las distintas voces de este número de *Alquimia* se proponen como facetas variadas del sentido de la obra. Cada texto ilumina el significado de la producción de Márquez desde alguno de sus aspectos de génesis, efecto, contexto o circulación. El sentido monográfico de la publicación se justifica no por la relevancia de Márquez como fotógrafo o por la importancia de su legado en el Archivo Manuel Toussaint, sino porque la lectura transversal de los distintos textos permite configurar una visión rica y compleja de los modos de producción, con-

sumo, publicación y codificación de la fotografía mexicana de una determinada época.

El texto de Francisco Montellano, “Luis Márquez, el patriarca”, aborda el uso e inserción de las fotos de Márquez en revistas internacionales —*National Geographic* en concreto— y también describe el empleo que productores cinematográficos hicieron de éstas como fuente documental (el “Indio” Fernández en *Janitzio*, Fitzpatrick en *Viajes narrados* y Walt Disney en *Piñata*). En “Las cosas, según como se ven” de Itala Schmelz se aborda el papel protagónico que tuvieron las fotos y la colección de trajes típicos de Márquez en el Pabellón Mexicano de la Feria Mundial de Nueva York en 1939. En “Luis Márquez y el cine”, Aurelio de los Reyes toma prestadas las voces de Márquez y de Justino Fernández para hablar de su paso y participación en el cine mexicano.

Las voces que hablan sobre Márquez en los distintos textos pertenecen a tiempos muy diferentes y, por tanto, a perspectivas contrastantes sobre la obra. La selección de textos sigue una orientación iconológica en la que se contraponen estas visiones y se traza un perfil bastante complejo del autor, su obra y su contexto. El contrapunto de interpretaciones resulta valioso porque realza la evolución de la crítica fotográfica en nuestro país y porque señala sus diferentes funciones. La visión que tenemos en la actualidad de la obra de Márquez, por ejemplo, contrasta fuertemente con la de sus contemporáneos Justino Fernández y Manuel Álvarez Acosta, citados en diferentes textos. Al elogioso texto de Álvarez Acosta de 1970 que gira en torno a la figura de Márquez como “patriarca” se oponen dos enfoques que indagan críticamente en la construcción del imaginario de su obra. El artículo de Deborah Dorotinsky, “El imaginario indio de

Luis Márquez”, analiza las imágenes en sí tomándolas como iconos de una visión arquetípica de lo indígena. Mi texto “Los libros de Luis Márquez: paradigma nacionalista” hace una crítica de la lectura discursiva propuesta en los dos libros de Márquez de 1950 y 1978, y la asocia a la construcción de patrones simbólicos con que se ha ido conformando la imagen de “lo mexicano”.

La fuerza estética de las fotografías de Márquez, editadas impecablemente por Ernesto Peñaloza, complementa la perspectiva teórica de los textos. Como anexo indispensable para el acceso y estudio de la colección de Márquez se incluye un texto de Cecilia Gutiérrez que destaca las características y condiciones del Archivo Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Lograr una publicación tan sólida, congruente y completa dedicada al estudio académico de la fotografía mexicana es una labor que debe resaltarse. Además del trabajo de Ernesto Peñaloza como editor invitado en este número, ha de mencionarse el perseverante cuidado del editor de *Alquimia*, José Antonio Rodríguez, así como el incansable apoyo del Sistema Nacional de Fototecas, encabezado por Rosa Casanova. Este número monográfico representa un éxito no sólo por la calidad de sus textos y la calidez de sus imágenes escogidas, sino porque es una clara manifestación de la capacidad de estudio y análisis de la fotografía en nuestro país. Ante la práctica inexistencia de instancias de seriedad y rigor en la investigación de la fotografía mexicana, este número de *Alquimia* podría considerarse como una joya: un insólito regalo para el gozo de la vista y la mente.



*Tina Modotti y el muralismo mexicano*

de Maricela González Cruz Manjarrez

México, Universidad Nacional Autónoma de México,  
Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999  
(Colecciones del Archivo Fotográfico 1), 161 pp., 115 ils.

por

CECILIA GUTIÉRREZ ARRIOLA

Con el sello del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México y fechado en abril de 1999 apareció —aunque no circuló propiamente sino a partir de enero de 2000, debido a los problemas que paralizaron la universidad— el libro *Tina Modotti y el muralismo mexicano* de Maricela González Cruz Manjarrez. De entrada esta obra tiene una virtud, ya que inaugura la serie Colecciones del Archivo Fotográfico y por lo mismo abre el abanico de publicaciones de ese centro de investigación humanística para dedicar así una colección editorial al estudio, conocimiento y difusión del material fotográfico que el Instituto mismo resguarda.

Se trata de un libro de pequeño formato —21 x 15,5 cm—, muy manejable, en papel *couché* mate, de 163 páginas, con buen diseño y que estuvo a cargo del Departamento de Publicaciones del Instituto de Investigaciones Estéticas. Presenta una atractiva portada de tono amarillo que contrasta con el blanco y negro de la fotografía, tomada por Tina, del rostro de *La tierra dormida*; al abrirse la solapa del libro, se complementa la imagen con el torso desnudo, del detalle del