

HACIA LA RECUPERACIÓN DE UNA PLÁSTICA PERDIDA. LUIS MOYA SARMIENTO, ESCENÓGRAFO*

Elisa Lozano**

Sólo el olvido mata

RESUMEN: *Mediante la recopilación de fuentes primarias (testimonios orales, hemerografía, bocetos y películas), el presente trabajo aporta datos inéditos sobre la vida y obra de Luis Moya Sarmiento, artista plástico y escenógrafo olvidado en la historiografía del teatro y el cine nacional,¹ activo durante el periodo 1927-1954. Se recupera material gráfico y comenta El milagro de la sal, única película dirigida por Moya Sarmiento, en 1958, un resumen de su aprendizaje plástico y cinta nodal de la cinematografía colombiana.*

* El objetivo inicial de este trabajo era explorar la obra fotográfica de Rodrigo Moya relacionada con el cine mexicano durante la sexta década del siglo pasado. Sin embargo, desde nuestras primeras conversaciones surgió el nombre de su padre, Luis Moya Sarmiento, asociado a su infancia en los *sets* cinematográficos. Intrigada por su trabajo y ante la escasez de datos publicados sobre este último, consideré oportuno aportar información en torno a su obra. La investigación sobre Rodrigo Moya y el cine continúa en proceso, espero publicarla en breve. Hago pública mi deuda con él.

** Por su generosidad, tiempo e interés —en estricto orden de aparición en el desarrollo de este trabajo—, agradezco a: Alberto del Castillo, Rodrigo Moya, Susan Flaherty, Paulina Michel, Colombia Moya, Alejandra Moya, Pablo Moya Rossi, Edyta Rzewuska, Juan Ignacio del Cueto Ruiz-Funes, Óscar Yoldi, Claudia Negrete, Teresa Bosques, Xóchitl y Rogelio Agrasánchez. En Colombia a Oswaldo Ríos, quien amablemente me envió por correo invaluable información, y Rito Torres del Patrimonio Fílmico Colombiano.

¹ Rangel y Portas [1955:1226] afirman que Luis Moya Sarmiento debutó en el cine nacional en 1939 pero, como se ha comprobado aquí, lo hizo dos años antes, aunque sin crédito. Emilio García Riera [1993, tomo III:95] le cambió la nacionalidad al referirse a él como “colombiano”, quizá basado en una frase escrita por Juan Busillo Oro en sus memorias [1984] y lo omite en el rubro “de México al extranjero” en el volumen correspondiente a 1958. Eduardo Ceballos [1996] tampoco lo menciona, pero sí refiere la actuación de su hija Colombia Moya en varias obras de teatro presentadas en la capital mexicana en los años sesenta. Giovanna Recchia [1998] aporta un extenso listado de su obra teatral, pero no datos biográficos, mientras que Humberto Musacchio [2000] no lo menciona en su *Diccionario* pero sí hace breves biografías de sus hijos Rodrigo y Colombia Moya (más extensa la de ésta). Por su parte, Alfonso Morales [2003:19] recoge algunos momentos de su trabajo en el cine a través de los recuerdos infantiles de Rodrigo Moya y publica una imagen de él tocando la tuba, en una curiosa orquesta formada por personalidades del cine. Fotomontaje de Ismael Casasola, fechado en 1942.

ABSTRACT: *The aim of the present work is to contribute to the understanding of the life and work of Luis Moya-Sarmiento, shedding light on unpublished data issued from a compilation of primary sources (e.g. oral testimonies, hemerography, sketches, films, among others.) Luis Moya was a plastic artist and theatrical scenic designer, whose artistic working period goes from 1927 to 1954. But he fell into oblivion in the spheres of theater's historiography and the national cinema.*

This work recovers Moya-Sarmiento's graphical material and reviews the one and only film directed by the artist in 1958, entitled "The Miracle of the Salt". A summary of Moya-Sarmiento's artistic learning process and the nodal movie of the colombian cinematography is are included.

PALABRAS CLAVE: *Luis Moya, escenografía, teatro, cine, México, Colombia*

KEY WORDS: *Luis Moya, Scenography, Theater, Cinema, Mexico, Colombia.*

INTRODUCCIÓN

Considerada por Antonin Artaud *poesía del espacio*, la escenografía ha sido a lo largo de la historia un elemento fundamental en la visualidad de una obra de teatro o un film. No obstante, en México su estudio es reciente y escaso² quizá porque la naturaleza efímera de los materiales utilizados en su elaboración y la ausencia de un registro visual sistemático dificultan su recuperación y análisis.

Por lo anterior, para emprender el rescate del trabajo de Luis Moya Sarmiento en los escenarios y en el celuloide nacional ha sido necesario recurrir a diferentes herramientas metodológicas. Para empezar, la historia oral, entendida como la información de primera mano que pueden proporcionar los testigos presenciales de los diferentes procesos históricos [Meyer, 1980:13]. Fueron los datos proporcionados por sus hijos Rodrigo y Colombia, notables figuras de la cultura nacional en sus respectivas áreas de acción (la fotografía y la danza), aunados a otros recopi-

² La revisión historiográfica muestra que son pocos los trabajos publicados en México sobre el tema; entre otros títulos destacan el completo texto *La escenografía en el teatro y el cine*, de A. Artís-Gener [1946], los testimonios de Jesús Bracho, Jorge Fernández y Gunther Gerzo recogidos por Eugenia Meyer [1976]. Con textos de Carlos Monsiváis y Vicente Leñero, Ediciones El Milagro publicó en 1993 *Historia del Teatro de los Insurgentes*, ilustrado con fotografías que muestran claramente las tendencias que regían la escenografía de los años cincuenta y sesenta. Rita Eder ha escrito sobre Gerzo [2004], destaca la recuperación del trabajo de los escenógrafos del siglo xx emprendida por la maestra Giovanna Recchia [1998, 2000], así como el trabajo sobre Julio Prieto de Valeria Prieto y Margarita Suzan Prieto [2000] y el estupendo libro sobre Alejandro Luna, con textos de él mismo, Hugo Hiriart y otros autores [2001]. A final de 2007 la UNAM ha editado una recopilación de las obras montadas por el Teatro Universitario (Los datos completos de éstos pueden consultarse en la bibliografía).

lados por su nieta Alejandra Moya y los oportunos comentarios de la escenógrafa Edyta Rzewuska y el actor Óscar Yoldi, los que permitieron trazar un mapa e iniciar el rastreo de materiales originales en archivos públicos y privados.

Elaborar un listado preliminar de las obras teatrales en las cuales participó Luis Moya Sarmiento se basó en la información extraída en los programas de mano de la época, revisados en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) (más de un centenar) y en colecciones particulares, y se completó con los registros recopilados por la maestra Giovanna Recchia [1998].

Este primer rastreo arrojó un total de medio centenar de obras, sin contar las que Moya Sarmiento realizó entre 1927 y 1931, lapso perdido por coincidir con una larga gira que emprendió como escenógrafo para la Compañía de Fernando Soler por España, Centro y Sudamérica. Un listado completo requeriría saber las fechas precisas de arribo a cada país y la consulta de los archivos locales (Tabla 1).

TABLA 1
Lista de obras de teatro y películas en las que
Luis Moya Sarmiento intervino como escenógrafo

Teatro

1. 1927, *La canción del olvido*, ¿?
2. 1927, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, Teatro Edén
3. 1935, *Don Juan Tenorio*, Teatro Nacional (Palacio de Bellas Artes)
4. 1935, *El archiduque y el caballero*, Bellas Artes
5. 1935, *El archiduque y el camarero*, Teatro Nacional (Palacio Bellas Artes) con Magin Banda
6. 1936, *Blancas y rojas*, Teatro Lírico
7. 1937, *Así es la vida*, Teatro Virginia Fábregas
8. 1937, *Don Juan Tenorio*, Teatro Virginia Fábregas
9. 1937, *La familia real*, Teatro Virginia Fábregas
10. 1937, *La jaula de la leona*, Teatro Virginia Fábregas
11. 1937, *Rogoberto*, Teatro Virginia Fábregas
12. 1938, *Como yo te soñaba*, Teatro Ideal
13. 1938, *Don Gil de Alcalá*, Palacio de Bellas Artes
14. 1938, *Don Juan Tenorio*, Teatro Ideal
15. 1938, *El baisano Jalil*, Teatro Virginia Fábregas
16. 1938, *La fuga*, Teatro Arbeu
17. 1938, *La tres carabelas*, Teatro Ideal
18. 1938, *Los intereses creados*, Teatro Arbeu
19. 1938, *Los Revillagigedos*, Teatro Ideal
20. 1938, *Madre solo una*, Teatro Ideal
21. 1938, *Suburbio*, Teatro Ideal
22. 1938, *Un mundo para mí*, Teatro Ideal
23. 1938, *Vuelta a la tierra*, Teatro Arbeu
24. 1938, *Zarzuela*, Bellas Artes
25. 1939, *Caminito alegre*, Teatro Ideal
26. 1939, *La parranda*, Teatro Fábregas
27. 1939, *El cantar del arriero*, Teatro Fábregas

28. 1939, *Los claveles*, Teatro Fábregas
29. 1939, *Mi alma por mil pesetas*, Teatro Ideal
30. 1939, *Los siete ahorcados*
31. 1939, *La pequeña dictadora*, Teatro Virginia Fábregas
32. 1940, *Belleza*, Palacio de Bellas Artes
33. 1940, *El famoso Carballeira*, Teatro Ideal con Manuel Fontanals
34. 1940, *H.0.2-1 = 2*, Teatro Arbeu
35. 1940, *Lo inevitable*
36. 1940 *Los buitres sobre el tejado*, Teatro Arbeu
37. 1940, *Malvaloca*, Teatro Arbeu
38. 1940, *Noche de recién casados*, Teatro Arbeu
39. 1940, *Secretos de alcoba*, Teatro Arbeu
40. 1941, *¡Todavía no!*, Teatro Virginia Fábregas
41. 1941, *Divorciados*, Teatro Virginia Fábregas
42. 1941, *El divino impaciente*, Teatro Virginia Fábregas
43. 1941, *El hombre que volvió a la vida*, Teatro Virginia Fábregas
44. 1941, *El mal de la juventud*, Teatro Virginia Fábregas
45. 1941, *Era... una mujer*, Teatro Virginia Fábregas
46. 1941, *La ciénega*, Teatro Ideal
47. 1941, *La compradora*, Teatro Virginia Fábregas
48. 1941, *María Antonieta o la Revolución*, Teatro Arbeu
49. 1941, *Un divorcio*, Teatro Virginia Fábregas
50. 1941, *Jesús*, Teatro Ideal
51. 1942, *La amiga de las mujeres*, Teatro Virginia Fábregas
52. 1942, *Los dueños del mundo*, Teatro Ideal
53. 1942, *Yo me casaré de blanco*, Teatro Virginia Fábregas
54. 1942, *Los dueños del mundo*, Teatro Ideal
55. 1947, *Maya*, Teatro Virginia Fábregas
56. 1947, *Rogoberto*, Teatro Virginia Fábregas

Cine

Título	Director	Fecha	
<i>El Indio (asistente)</i>	Armando Vargas de la Maza	1937	Sin crédito
<i>Huapango</i>	Juan Bustillo Oro	1937	Sin crédito
<i>El barbero prodigioso</i>	Fernando Soler	1941	
<i>Cinco fueron escogidos</i>	Herbert Kline	1942	
<i>El baisano Jalil</i>	Joaquín Pardavé	1942	
<i>El ángel negro</i>	Juan Bustillo Oro	1942	
<i>El Padre Morelos</i>	Miguel Contreras Torres	1942	
<i>Maravilla del toreo</i>	Rapahel J. Sevilla	1942	
<i>Jesuita en Chihuahua</i>	René Cardona	1942	
<i>Palillo Vargas Heredia</i>	Carlos Véjar	1943	
<i>Adiós juventud</i>	Joaquín Pardavé	1943	
<i>El sombrero de tres picos</i>	Juan Bustillo Oro	1943	
<i>México de mis recuerdos</i>	Juan Bustillo Oro	1943	
<i>El rayo del sur</i>	Miguel Contreras Torres	1943	

Título	Director	Fecha	
<i>La casa embrujada</i>	Fernando A. Rivero	1944	
<i>La pícara Susana</i>	Fernando Cortés	1944	
<i>El gran Makakikus</i>	Humberto Gómez Landero	1944	
<i>La mujer que engañamos</i>	Humberto Gómez Landero	1944	
<i>Los hijos de don Venancio</i>	Joaquín Pardavé	1944	
<i>Diario de una mujer</i>	José Benavides	1944	
<i>Las dos huérfanas</i>	José Benavides	1944	
<i>Un corazón burlado</i>	José Benavides	1944	
<i>Tú eres la luz</i>	Alejandro Galindo	1945	
<i>Camino de Sacramento</i>	Chano Urueta	1945	
<i>La viuda celosa</i>	Fernando Cortés	1945	
<i>Las casadas engañan de 4 a 6</i>	Fernando Cortés	1945	
<i>El barchante Neguib</i>	Joaquín Pardavé	1945	
<i>Los nietos de don Venancio</i>	Joaquín Pardavé	1945	
<i>Una virgen moderna</i>	Joaquín Pardavé	1945	
<i>La reina de la opereta</i>	José Benavides	1945	
<i>Canaima</i>	Juan Bustillo Oro	1945	
<i>El que murió de amor</i>	Miguel Morayta	1945	
<i>Los maridos engañan de 7 a 9</i>	Fernando Cortés	1946	
<i>No te cases con mi mujer</i>	Fernando Cortés	1946	
<i>Lágrimas de sangre</i>	Joaquín Pardavé	1946	
<i>Extraña obsesión</i>	José Díaz Morales	1946	
<i>Ramona</i>	Víctor Urruchúa	1946	
<i>Pecadora</i>	José Díaz Morales	1947	
<i>Señora tentación</i>	José Díaz Morales	1947	
<i>La casa colorada</i>	Miguel Morayta	1947	
<i>La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra</i>	Roberto Gavaldón	1947	Nominación al Ariel
<i>Lola Casanova</i>	Matilde Landeta	1948	
<i>La vorágine</i>	Miguel Zacarías	1948	
<i>Cartas marcadas</i>	René Cardona	1948	
<i>La última noche</i>	René Cardona	1948	
<i>Cuide a su marido</i>	Fernando Soler	1949	
<i>La hija del penal</i>	Fernando Soler	1949	
<i>El diablo no es tan diablo</i>	Julián Soler	1949	
<i>El gran calavera</i>	Luis Buñuel	1949	
<i>La negra Angustias</i>	Matilde Landeta	1949	
<i>Gemma</i>	René Cardona	1949	
<i>Tierra baja</i>	Miguel Zacarías	1950	

Título	Director	Fecha	
<i>Trotacalles</i>	Matilde Landeta	1951	
<i>El enamorado</i>	Miguel Zacarías	1951	
<i>Ahí viene Martín Corona</i>	Miguel Zacarías	1951	
<i>Marejada</i>	Carlos Toussaint	1952	
<i>El gran mentiroso</i>	Fernando Soler	1952	
<i>María del mar</i>	Fernando Soler	1952	
<i>Solo para maridos</i>	Fernando Soler	1952	
<i>El mil amores</i>	Rogelio A. González	1954	
<i>Un extraño en la escalera</i>	Tulio Demicheli	1954	
<i>Los gavilanes</i>	Vicente Oroná	1954	
<i>Kid Tabaco</i>	Zacarías Gómez Urquiza	1954	

La filmografía del escenógrafo se reconstruyó a partir de los títulos sentados por Emilio García Riera [1993], completándola con los de la Internacional Movie Data Base (IMDB). Dado que en esta etapa de la investigación el fin es dar un panorama general del prolífico trabajo de Moya Sarmiento, y dado el amplio *corpus* de películas, se obvió un análisis *intrafilm in extenso* (que será el objetivo central en la segunda etapa) optándose por el comentario valorativo de algunas cintas cuya disposición de ambiente (interiores, exteriores, decorados y relaciones cromáticas) consideré más representativas de su obra cinematográfica. La atención se centra en la colaboración de Moya con directores emblemáticos: Juan Bustillo Oro, Roberto Gavaldón, Joaquín Pardavé, Luis Buñuel, Matilde Landeta, y Fernando y Julián Soler.

Dado que otro punto de interés en el trabajo atiende la inserción del escenógrafo en las estructuras organizativas, situaciones de mercado o modos de producción existentes, fue necesario complementar el visionado de los filmes con la revisión de otros instrumentos metodológicos; en primer término los documentales, es decir los materiales originales anteriores a la producción del filme (argumentos y guiones técnicos), a los generados en el momento mismo del rodaje: fotografías de producción, notas de prensa y materiales publicitarios como *lobby cards*, carteles, *stills*. Por último, se revisaron los testimonios de actores sociales de la época, así como los discursos que las cintas han suscitado.

INICIO

Luis Moya Sarmiento (ciudad de México, 25 de mayo de 1907-Colombia, junio de 1966) fue hijo del matrimonio formado por doña Altagracia y el pintor zacatecano Francisco José, a quien desde temprana edad ayudó en la decoración de las cajas fuertes que antiguamente iban en los ferrocarriles [R. Moya, 2007].

La temprana formación plástica lo llevó —según algunas fuentes— a iniciar estudios en arquitectura,³ los cuales abandonó, ya que durante un periodo vacacional se instaló cerca de su casa —ubicada por la Villa de Guadalupe— la carpa de espectáculos El Príncipe Rojo, donde un personaje con este nombre efectuaba actos de magia, auxiliado por una bailarina. El teatro de ilusión se apoyaba más en el decorado que en el libreto, los trucos —mutaciones, efectos, desapariciones, etc.— implicaban cambios fundamentales en el escenario para transformarlo rápidamente. Los trucos y la mujer fascinaron al adolescente, quien entró a trabajar a este lugar y narró así su descubrimiento:

Para poder acercarme a ella urdí una treta maravillosa, y que fue la causa principal de que se despertara en mí la pasión por la escenografía. Se me ocurrió proyectar una serie de escenarios, adecuados cada uno de ellos, a los diversos juegos presentados por el Príncipe Rojo. Una fantasía desbordada sugerida por el propio tema y por la bailarina me llevó a realizar algunos decorados fantásticos que desde el primer día cambiaron por completo el espectáculo. Pero lo inaudito fue que el mismo público que llenaba la carpa todas las noches, dejó de venir. De la bailarina me olvidé pronto, de la escenografía no [Recorte CCM, Luis Moya. “Un nuevo valor a la escenografía mexicana”].

Tras recibir un pago de 20 pesos, Luis Moya Sarmiento fue despedido. Ya con la vocación definida, inició su aprendizaje formal “[...] decorando varios vestíbulos de teatros capitalinos” [A. Moya, 2000] bajo la tutela de Salvador Tarazona, quien con sus hermanos dominó la escena capitalina durante las tres primeras décadas del siglo pasado. Poseedores de un talento excepcional, que les permitió “[...] simular barcos en movimiento, la destrucción de ciudades entre derrumbes e incendios y hasta la realización de aeroplanos que trasladaban a las tiples desde los escenarios hasta las galerías”, los Tarazona introdujeron al país las nuevas técnicas escenográficas de la escuela de Nueva York [Recchia, 1996:5].

A principios del siglo pasado el telón pintado —una tela situada al fondo del escenario, decorada con motivos acordes al tema— constituyó una revolución escénica y su elaboración representó el nacimiento del escenógrafo contemporáneo.⁴

³ No he podido comprobar ese dato, toda vez que su nombre no aparece en el registro de alumnos de la Escuela Nacional de Arquitectura de la Universidad Nacional, desde 1929 Autónoma, AHUNAM.

⁴ Según la literatura especializada, el término correcto para designar a la persona encargada de interpretar las ideas descritas en una obra, texto o guión y construir los escenarios, es el de director artístico. En México, como muestran los programas de mano teatrales, indistintamente se le nombraba decorador o escenógrafo. Este es el crédito común con el que aparece Moya Sarmiento en las películas consultadas. En Francia se le llama arquitecto-decorador; en Estados Unidos y Gran Bretaña, *art director*; y en Italia, *scenografo* (“el que sabe pintar decoraciones para la escena”) [Sadoul, 1998:35]. Jaime García [2005:7] lo define como “un especialista pintor-constructor-decorador”. Por cuestiones de redacción utilizaremos los tres primeros.

Aunque a lo largo de la centuria pasada sufrió múltiples transformaciones, según las reseñas de época, el telón pintado continuó siendo el elemento plástico dominante en el anquilosado teatro nacional.

Las cosas cambiarían a finales de la segunda década del siglo pasado, cuando llegaron al país reseñas de las novedosas propuestas del teatro europeo que introdujeron elementos técnicos y formales insospechados, como el “duelo entre el ventilador y el fonógrafo”, presentados en la pantomima futurista *Cocktail*, original de Marinetti, con música de Silvio Mix y vestuario de Enrico Prampolini. La obra era una sucesión de pantomimas rápidas que no decrecía mientras una hélice inmensa, colocada al centro del foro, giraba sin parar. Fue un decorado dinámico que, si bien en un primer momento desconcertó al público, acabaría conquistándolo [*Revista de Revistas*, 31 de julio de 1927]. Era un tipo de dispositivo escénico derivado de la vanguardia europea que aún tardaría en llegar a los escenarios nacionales, insertos en el naturalismo y en la representación realista.

Por las mismas fechas Luis Moya Sarmiento debutó en el Teatro Principal con la obra *La canción del olvido*, montada por la Compañía Fernando Soler. Los decorados del novel escenógrafo no convencían al actor, pero gustaron tanto al público que de inmediato lo contrató, convirtiéndose en “el escenógrafo más joven del mundo”, como se le anunciaba.⁵ A los 17 años, Moya emprendió con Soler una larga gira por Centro y Sudamérica. En Ecuador, el escritor Humberto Salvador presentó con la citada agrupación su obra *Bajo la zarpa*, pieza que inaugura el realismo social en aquel país [María del Carmen Fernández]. En el mismo lugar los mexicanos obtuvieron gran éxito con la obra *Los 4 jinetes del Apocalipsis*, del novelista español Vicente Blasco Ibáñez, representada en el Teatro Edén. La propuesta plástica de Moya Sarmiento fue admirada por la crítica especializada y un público que “lo obligó a salir a escena, donde se le tributó una ovación digna de su talento” [“Arte escenográfico”, diciembre de 1927, ccm]. Una imagen de la misma acusa en el bosque interpretado por el joven Moya la meticulosidad en la reproducción del ambiente natural, y es que en aquella época la escenografía “debía llegar de manera realista al espectador” [Meyer, 1976:89].

La Compañía viajó a España en 1930 para presentar la obra *El amigo Tedy* en el Teatro Infanta Beatriz. Se convirtió en un suceso tal, que su estancia se ex-

⁵ Soler fundó varias compañías con su esposa Sagra del Río, y sus hermanos, como La Moderna de Dramas y Comedias y la “Moderna de Comedias Artistas Unidos”, cuyo objetivo era “hacer buen teatro”. Colaboraron en ésta última Julieta Palavicini, Magda Haller, María del Carmen Martínez, Victoria Argota, Ramón Vallarino, Francisco Jambriña y Carlos López Moctezuma. El amplio repertorio presentado por el actor en América y España suma más de 80 títulos, de todos los géneros y autores, desde clásicos hasta contemporáneos [Información extraída de los programas de mano]. Es difícil precisar en qué obras participó Moya como decorador pues, afirma el actor, él viajaba con sus decorados desde México [Meyer, 1976, vol. 1:62].

tendió por más de tres años. Pese al éxito, Moya Sarmiento decide separarse de Soler para emprender por su cuenta un largo viaje que aprovechó para visitar los museos más importantes del viejo continente y Estados Unidos [A. Moya, 2000]. La experiencia fue fundamental en su formación, ya que por aquel entonces no existía un lugar para realizar estudios especializados, el conocimiento se adquiría mediante la observación de los estilos históricos, la decoración y las obras de arte, más que en aulas de academia, como señalan Jorge Fernández y Julián Soler [Meyer, 1976, tomo v:13] y Murcia [2002:38]. Por tal motivo él mismo formó su propio acervo bibliográfico, al que recurría constantemente para no cometer imprecisiones en sus decorados [R. Moya, 2007].

COLOMBIA

En abril de 1931 los diarios bogotanos anunciaron el arribo de “el reconocido pintor mexicano”. Todo indica que Luis Moya se reencontró con Soler en Colombia y le hizo los decorados para una obra montada en el Teatro Colonial de la capital.

El país andino atravesaba por una aguda crisis económica y social, situación que no impidió a Luis Moya involucrarse en los proyectos más diversos: decoración de interiores, arquitectónicos y exposiciones. En el primer rubro destaca la asombrosa transformación de un elegante salón de té, en una gruta, iluminada *a giorno* en cuyos muros plasmó “unas mujeres desnudas, que figuran encantadas volviéndose árboles, sombras de brujas, agigantadas, cruzan por el fondo. Es una decoración dantesca obra del pintor mexicano Moya” [Recorte en ccm, 12 de septiembre de 1931].

Posteriormente participó en las mejoras arquitectónicas del Teatro Astral de Bogotá, obra en la que puso “toda la gran fuerza de su carácter y muy en alto el nombre de su patria” [Recorte en ccm].

La celebridad obtenida le animó a organizar una exhibición de su pintura, acción casi temeraria dadas las condiciones del país. Sustituyó su apellido materno y, con el nombre Luis Moya de Contreras, presentó en el salón Dachiardi de la ciudad de Medellín “[...] 50 obras; acuarelas, óleos, pasteles, bocetos, apuntes, etc. hay de todo: paisajes, mujeres, marinas, cuadros religiosos” [Recorte en ccm].

La exposición resultó significativa para su vida futura. En lo profesional, por el reconocimiento a su trabajo; en lo personal, porque el día de la inauguración conoció a la joven Alicia Moreno, con quien poco después contrajo matrimonio y tuvo dos hijos, los citados Rodrigo y Colombia.

Finalmente, las condiciones imperantes del país —cada vez más adversas— determinaron el regreso de la familia Moya-Moreno a México en 1935 (Foto 1). Durante un breve lapso se estableció en Puebla, donde se informa: “el artista, de apenas veintiocho primaveras ha logrado un lugar preferente entre los maestros contemporáneos de la pintura” [“Retorna triunfal a su patria”, en ccm].

FOTO 1
Cédula de identidad de Luis Moya Sarmiento.
Colombia, 1935



Fuente: Archivo familiar

En la llamada “ciudad de los ángeles”, Moya Sarmiento tuvo su primer contacto con el cine, tema que abordaremos más adelante.

Los Moya fijaron en la ciudad de México su residencia definitiva, que se convertirá a la postre en una especie de embajada colombiana que acogería por igual a escritores, artistas plásticos, políticos, actores e intelectuales.

En la capital, Moya Sarmiento retomó su actividad como escenógrafo teatral y se encontró con que los integrantes del Teatro Ulises, un grupo de jóvenes dramaturgos y pintores, entre los que figuraban Julio Jiménez Rueda, Xavier Villaurrutia, Celestino Gorostiza, Roberto Montenegro, Julio Castellanos y Manuel Rodríguez Lozano, conocedores de la vanguardia europea, habían transformado la escena nacional al sentar las bases de los nuevos principios escenográficos [Recchia, 1996:5].

“A esa renovación se sumó la transición del telón pintado a la escena plástica” [Recchia, 1996:7], impulsada por el también pintor Carlos E. González, quien como miembro activo del Teatro Orientación (creado por la SEP en 1931) había sorprendido con la novedosa escenografía corpórea⁶ de la obra *Lazaro rió*, dirigida por Julio Bracho, en la que utilizó decorados a base de cubos y volúmenes movibles que formaban diversos planos para lograr no un efecto apegado a la realidad de lo representado, sino una evocación plástica. Era una propuesta basada en la desintegración del espacio que rompía con la tradicional escuela naturalista, común en las obras nacionales.

Esa nueva manera de construir la escena influyó en el trabajo de Luis Moya, quien en un amplio reportaje sobre la obra *Don Gil de Alcalá*, estrenada en el Palacio de Bellas Artes en 1939, comentó la introducción de elementos corpóreos a la misma y de su propia técnica para realizar sus decorados:

Yo preparo mis colores únicamente con tierras y cola. Es complicado porque generalmente el escenógrafo pinta con un color que no sabe cómo quedará al secarse. Es necesario dominar una técnica especial sobre esta combinación y preparación de colores para calcular el color fijo [...]. Del papel van saliendo contornos y van tomando la forma de una perspectiva especial [*México al día*, 1939].

El cuatrienio 1938-1942 fue el de mayor intensidad para Moya Sarmiento en los escenarios teatrales. El reputado escenógrafo trabajó para las compañías y actores más importantes: María Teresa Montoya, Artistas Unidos (donde compartió créditos con el talentoso artista Roberto Galván), la de Ricardo Parada, Paco Fuentes, la Díaz-Collado y la de las hermanas Blanch. En las dos últimas coincidió con el español Manuel Fontanals y entablaron una estrecha relación laboral y amistosa.

Del Arbeu a Bellas Artes, del Fábregas al Ideal, las propuestas visuales de Moya Sarmiento han dado cuenta de su evolución: de la representación a lo corpóreo, de la arquitectura rural al esteticismo *decó* y a un impecable diseño lumínico que una vez más le valió el reconocimiento de la crítica, como muestran las reseñas de la época y el interés de las máximas personalidades de la escena nacional hacia su trabajo; Xavier Villaurrutia, Celestino Gorostiza y Julio Prieto, cuyos bocetos materializa en el poema teatral de Miguel N. Lira, *Linda*. Una fotografía tomada el día del estreno en el Teatro Fábregas muestra al fondo de unos personajes vestidos típicamente una construcción de estilo colonial mexicano, muy parecida a las que luego recreó en el cine.

⁶ Se refiere a la que tiene tres dimensiones, se define por lo negativo, cuando no es una perspectiva pintada, lo representado es una convención y no una representación exacta del espacio observado por el ojo humano, “eliminar la perspectiva de los decorados, significaba un mayor acercamiento a la realidad”.

CINE

Desde los inicios del cinematógrafo, los hermanos Louis y Auguste Lumière filmaron en espacios reales: fábricas, estaciones de tren, casas y calles. Pero muy pronto, la imaginación desbordada del prestidigitador Georges Méliès lo llevó a diseñar y construir decorados de gran complejidad técnica para enmarcar sus fantásticos relatos. Retomó elementos teatrales como el telón pintado, pero añadió paneles y otros artilugios mecánicos-visuales propios del teatro de ilusionista. Dado el limitado movimiento proporcionado por las antiguas cámaras no era indispensable nada más, el escenario funcionaba como mero fondo para el desplazamiento de los actores. La verdadera evolución escenográfica se dio poco después ante la necesidad de los pioneros por dar veracidad a sus historias, filmando en escenarios arquitectónicos preexistentes. También las inclemencias del clima, las escasas horas de buena iluminación y el alto costo del traslado determinaron construir los estudios cinematográficos, en cuyo interior se aspiraba al dominio absoluto de todos los elementos, sobre todo de las fuentes de iluminación artificial. Este no es el lugar para hablar en torno a la evolución de los mismos, baste señalar que la importancia de reducir costos favoreció edificar estudios en diferentes puntos del orbe.

Así nació el denominado cine clásico, predominante en el mundo occidental desde 1910, que emanado de Hollywood designó un modelo particular para organizar elementos fílmicos. Se soporta en un argumento que construye la historia, manipula la causalidad, el tiempo y el espacio; tiene una estructura dramática de planteamiento, clímax y desenlace, y todos los elementos fílmicos están supeditados a la narrativa: interpretación de los actores, puesta en escena, dirección, iluminación, decorados construidos o naturales, vestuario y maquillaje. El sistema de estudio tiene como finalidad la producción en masa de las películas, es decir, el beneficio económico sienta las bases para este tipo de realizaciones y se caracteriza por la organización jerárquica, la división extensiva del trabajo y los usos de producción estandarizados.

La escenografía cinematográfica creó una gramática propia, apartada de la teatral, con la película *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914) rodada en Turín, para la cual se diseñaron decorados monumentales, lo que coadyuvó además a la evolución de la cinefotografía, ya que para lucir al máximo el decorado una cámara se desplazaba sobre ruedas, lo que se considera el primer *travelling* de la historia.

Dos años después, en Estados Unidos, David W. Griffith de la mano del escenógrafo teatral (hasta hace poco anónimo) Walter L. Hall construyó la ciudad de Babilonia para la incomprendida cinta *Intolerancia*. Los colosales escenarios inimaginables e imposibles en una puesta teatral cambiaron definitivamente la gramática cinematográfica.

También con De Mille, el director artístico Wilfred Auckland introdujo al cine otro elemento emanado del teatro: la iluminación artificial. Es oportuno señalar qué diferencias esenciales existen entre la escenografía teatral y la cinematográfica. La naturaleza arquitectónica del decorado fílmico, frente a la pictórica del teatro o la ópera (dado que la cámara se mueve en el interior y alrededor de un espacio), exige construir espacios tridimensionales similares a los que realizan los arquitectos en la vida real. La cámara de cine permitía obtener puntos de vista insospechados en el teatro, limitado a un escenario permanente. En la primera los cambios se hacen a la vista del espectador, mientras que en la segunda éstos se logran mediante la edición y montaje. Poco a poco el trabajo del director de arte fue más reconocido, sobre todo a raíz de la importancia que el decorado adquirió en el cine expresionista, estilo que evidenció el apoyo esencial de éste en la narración, como reflejo del alma atormentada de sus personajes, así como el indisoluble lazo entre decorado e iluminación.

En México, durante la era silente se construyeron varios estudios. Los considerados mejores eran los de Germán Camus, quien en sus producciones alternó la filmación en exteriores naturales con la de interiores. Los registros visuales de la época permitieron observar cómo la ausencia de techos en las decoraciones permitía colocar los dispositivos de iluminación.

El cine poco a poco adquirió el estatus de arte total, de naturaleza pictórica visual. Eran tiempos en que las funciones de cada miembro del equipo de filmación aún no estaban bien delimitadas. Esto explica la poca importancia concedida al decorador, a quien se omitía en los créditos.⁷

Fue hasta la tercera década del siglo pasado cuando la figura del director artístico en Hollywood adquirió, gracias a personajes como Cedric Gibbons, un estatus respetable. Si bien no está a discusión que la máxima autoridad al crear un film es el director, como apunta Lev Kulechov en su célebre *Tratado de realización cinematográfica*, son el escenógrafo y el cinefotógrafo los corresponsables de la construcción visual de una cinta. Los tres deben calcular conjuntamente las dimensiones del futuro decorado y procurar que tanto el natural como el artificial coincidan en tono, estilo y perspectiva. Específicamente, el escenógrafo ayuda al director a reproducir una época, destacar lo más característico, presentar con exactitud las costumbres y la manera de vivir, al extraer los elementos necesarios para el desarrollo del argumento y del guión técnico [Kulechov, 1947:306].

⁷ El hecho de que en la filmografía de la etapa silente recuperada por autores como Dávalos y Vázquez [1985], De los Reyes [1986, 1994] y Ramírez [1989] sólo mencione a un par de “decoradores” da cuenta del poco valor que se concedía a sus creadores. Los autores anteriores muestran además que los productores nacionales filmaban mucho en espacios naturales o sitios arquitectónicos preexistentes.

Una vez decidido el estilo plástico y pictórico de una película, el escenógrafo plasma sus ideas en croquis, bocetos o maquetas y las presenta al realizador para escuchar las precisiones pertinentes y proceder a su construcción, misma que debe tomar en cuenta el espacio requerido por el cinefotógrafo para la correcta colocación de las luces y no impedir el desplazamiento de la cámara, así como dar espacio al equipo de sonido, con su largo *boom*, y no entorpecer el desempeño del actor.

La escenografía determina la estética y expresividad visual de una cinta, pues debe controlar todos los elementos que se perciban en el espacio filmado y poner especial atención en los dispositivos que subrayen los rasgos físicos y psicológicos de los personajes que los habitan (muebles, decorados, objetos y accesorios) [Murcia, 2002:63].

Los edificios construidos *ex profeso* para el cine desempeñan un papel concreto-funcional en la narración de una historia; ésta, psicológica y emocionalmente, es la única arquitectura verdaderamente funcional [Ramírez, 2003:2].

Ya ocurrida la transición del cine silente al sonoro, la cinta *Santa* (A. Moreno, 1931) fue un éxito nacional, pero el impacto provocado por *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936) superó todas las expectativas, al abrir los mercados de habla castellana a la naciente industria fílmica. En voz de Aurelio de los Reyes, la cinta

[...] sintetizó la influencia del género mexicano en el cine de entonces. Es el resultado de trasplantar elencos, canciones y *sketches* de obras de teatro al cine, pues varios autores del género mexicano, letristas, músicos y libretistas se incorporaron [...] es sainete, revista musical, zarzuela, teatro de variedades, parodia costumbrista, es teatro de género mexicano llevado a la pantalla [1997:142].

Esto se refleja también en los elementos escenográficos que el cine adoptó del teatro. Desde que se integró el sonido en las películas, el cine industrial nacional introdujo números musicales y bailables para romper la narración lineal, tradición que perduró durante toda la época clásica. Es común apreciar como fondo de los números musicales elementos visuales derivados de la escenografía teatral, como telones pintados de los más variados estilos.

Súbitamente, los más heterogéneos personajes atraídos por el cine comenzaron a filmar; unos con intenciones netamente comerciales, otros con fines artísticos y otros más por un nacionalismo exacerbado. Fue el caso del periodista Armando Vargas de la Maza, quien en 1938 llevó a la pantalla el cuento *El Indio*, de Gregorio López y Fuentes, adaptado por Celestino Gorostiza, con música de Silvestre Reueltas y escenografía de Jorge Fernández, auxiliado por Luis Moya.⁸

⁸ La prodigiosa memoria de Rodrigo Moya permitió datar esta cinta como una de las primeras incursiones de su padre en el cine. Según los testimonios recogidos por su nieta, la cineasta Alejandra Moya, el año anterior Luis colaboró con Ramón Rodríguez Granada en la escenografía de *Huapango* (Juan Bustillo Oro, 1937).

FOTO 2
La familia Moya Sarmiento posa frente a la escenografía
de la cinta *El Indio*, Pahuatlán, Puebla, 1938



Fuente: AFRM

Para conferir realismo a la historia, el improvisado director renunció a las ventajas técnicas y económicas que ofrecía la filmación en estudio y se trasladó a los escenarios naturales de Pahuatlán, en la sierra de Puebla. A su llegada, el equipo de producción transformó la fisonomía del lugar y construyó un pueblo artificial con típicas viviendas, de las que da cuenta una fotografía en donde la familia Moya Moreno posa en pleno rodaje (Foto 2). La imagen es testimonio de ese hábitat artificial, luego destruido por el fuego según requerimientos del guión. Mas ni la estupenda ambientación ni la música de Revueltas ni la presencia de Pedro Armendáriz en el rol estelar fueron suficientes para salvar del naufragio a una cinta tan mal estructurada. Tanto García Riera [1993:32] como De los Reyes [1987:162] coinciden en que en su afán por mostrar aspectos de la cultura nacional Vargas hizo una desafortunada mezcla entre etnias y culturas. Pese a ello, la experiencia sirvió a Moya Sarmiento para conocer la esencia de una producción.

No obstante, según el testimonio del escenógrafo Jesús Bracho, los hermanos Rodríguez Granada brindaron a él y a Luis Moya la oportunidad para ingresar como ayudantes de escenógrafo del Sindicato [E. Meyer, *op.cit.* t. VII:113].⁹

⁹ Sería el UTEC, ya que el STPC se fundó hasta 1947.

FOTO 3
La familia Moya-Moreno posa ante la cámara
del fotógrafo colombiano Leo Matiz, ca. 1942



Fuente: AFRM

El debut oficial de Moya Sarmiento como escenógrafo acreditado en el cine nacional sucedió tres años después, apadrinado por su compadre Fernando Soler, director de la cinta *El barbero prodigioso*, una pieza que el actor había representado con éxito en teatro.

La adaptación al nuevo medio no representó para Moya Sarmiento dificultad alguna. El dominio del espacio arquitectónico, sus dotes naturales de dibujante-pintor y su vasta cultura plástica le permitieron satisfacer plenamente los requerimientos de productores y realizadores, para quienes ambientó los más diversos países y épocas.

La revisión de algunos guiones y argumentos de cintas en las que Moya Sarmiento participó muestra que la descripción de los espacios variaba según el autor o director; ésta iba desde la simple enumeración de lugares donde se desarrollaba la acción ("*Jockey Club*, Teatro Principal..."), como en *México de mis*

recuerdos (J. Bustillo Oro, guión), hasta detalladas descripciones, como la de René Cardona Sr. en su argumento para *Gemma*:

Fade In. Ext. Residencia/Tarde, Grúa: LONG SHOT. Del exterior de la residencia de los Núñez Lemos.- Es una vieja casona situada en la Colonia Juárez. Al aclarar la escena, la casa es abatida por un ventarrón, preludio de la tolvanera que se avecina. LA CÁMARA en Dolly hasta encuadrar en acercamiento los cristales de una ventana francesa, medio cubierta por las guías de una madreSelva [1943].

DOS DIRECTORES DE EXTRACCIÓN TEATRAL: BUSTILLO ORO Y PARDAVÉ

Uno de los directores nacionales que mayor importancia concedió a la escenografía fue sin duda Juan Bustillo Oro, quien desde pequeño recorrió con su padre —empresario teatral— los teatros de la capital, lo que le permitió ver todo tipo de espectáculos que lo dejaban fascinado por la transformación del escenario:

En su descarada simulación estribaba justamente su encantamiento para mí. No me desilusionaba que un muro se moviese al cerrarse una temblorosa puerta ni que árboles planos revelasen su inconsistencia con arrugas. Tampoco que un levantamiento inoportuno del telón descubriese las carreras de una mutación. Al contrario, me seducía entrar como de puntillas en los secretos del foro. Y luego, descubrir cómo candilejas, diablitas y reflectores se introducían en el juego para dar vida plena a las decoraciones [1984:22].

La primera colaboración de Luis Moya con Bustillo se dio en 1942, cuando construyó con Carlos Toussaint una casa palaciega del siglo XIX para la película *El ángel negro*. Era un espacio resuelto por medio de altísimos muros que, aunado a la dramática iluminación de impresionantes claroscuros, realza los interiores, tan sombríos como los atormentados personajes que la habitan. “Los bellos patios, grandes salones, hermosos muebles, danzas de época y bello vestuario” [*ibid.*:200] impactan al público.

Para entonces “el cine mexicano avanzaba como un ferrocarril desbocado en el mundo de lengua española y mi padre era un escenógrafo exitoso que hacía simultáneamente dos o tres películas” [R. Moya, 2007]. Efectivamente, ese mismo año Moya Sarmiento filmó cuatro cintas más, de ambientes y periodos históricos muy diversos: *Jesúsita de Chihuahua* (René Cardona), *El padre Morelos* (M. Contreras Torres) y *Cinco fueron escogidos* (Herbert Kline).

Al año siguiente, el escenógrafo participó con Bustillo Oro en uno de sus trabajos más recordados: la recreación del ambiente porfiriano para *México de mis recuerdos*, donde “realizó una verdadera hazaña, sobre todo en la reconstrucción del teatro Principal y en del salto del agua, con su vetusta fuente y con su tranvía de mulitas” [Bustillo Oro, *op. cit.*: 213-218] (Foto 4).

En los cuadros musicales interpretados por Sofía Álvarez, es interesante observar como fondo los telones pintados, propios del género chico, seguramente similares a los que Moya elaboró tantas veces para los teatros de revista.

FOTO 4
Fotograma de la cinta *México de mis recuerdos*



Fuente: Colección particular

Otro trabajo importante del binomio Bustillo-Moya fue *Canaima*, adaptación del director a la novela homónima de Rómulo Gallegos, que despertó gran controversia en la prensa precisamente por sus decorados. Y es que para evitar las contingencias de la selva auténtica y como un resabio de su añeja admiración por Murnau y Fritz Lang, el realizador prefirió filmar en el estudio porque a su parecer “[...] en el *set* la creación es más libre, el realizador manda, la naturaleza tiraniza”. Seducido ante la posibilidad de colocar en los estudios su imaginaria impresión de la selva de alto Cuyuni o la sabana, obtenidas de la fantasía poética en la novela de Rómulo Gallegos, “no de las limitaciones del realismo”, Bustillo Oro acordó con el productor Gregorio Wallerstein, Moya Sarmiento y Jack Draper la forma de crear los escenarios. Sin embargo, cuando vio algún fondo ya terminado se sorprendió porque, según escribe:

[...] no era más que un telón enorme, que cubría el fondo del escenario. El forillo¹⁰ donde apenas se insinuaban los desniveles de la tierra, continuando la que llenaba el *set* en toda su extensión, me aterró. Empero allí logramos una impresionante escena “expresionista”: la llegada, desde gran alejamiento hasta el primer término, del cortejo de Ladera asesinado [*ibid.*:231].

Las calles de Upata y Ciudad Bolívar fueron, como era usual, copiadas de antiguas fotografías, hasta el pedazo de barco en el que regresa Marcos Vargas, protegido por otro forillo que representaba el cielo.

“¿Era aquello un *set* magníficamente construido por Luis Moya o era una selva auténtica [...] en la que Jorge Negrete miraba trabajar a sus hombres sobreponiéndose con toda fuerza de voluntad a las instrucciones maquiavélicas de Andrés Soler? Desgraciadamente, tuvimos que reconocer que era lo primero”, respondía el periodista Enrique Rosado durante su visita a la filmación de la película [1945]. Aunque la prensa de espectáculos condenó a Bustillo Oro por usar recursos teatrales y baratos, éste comentó: “al público, incluyendo el de Venezuela, le importó un comino el que los *sets* fueran o no artificiales. Entró de lleno en mi película y convirtió a *Canaima* en un gran éxito. Incluso el autor envió sus felicitaciones a todo el equipo. Nada faltó para dar autenticidad a aquel ambiente” [*ibid.*:231].

Ciertamente, la crítica exageró en el tema, pues los telones pintados (*backings*) fueron un recurso que perduró aun en las más costosas producciones *hollywoodenses* hasta finales de la década.

JOAQUÍN PARDAVÉ

Este actor, de origen teatral, incursionó en la dirección de cine con la película *El baisano Jalil*, la historia de un comerciante libanés afincado en México. A lo largo de la cinta la escenografía adquiere gran importancia, pues se convierte en un elemento de identidad local que apoya la narración.

La construcción de una arquitectura con elementos orientales diseñada por Moya — arcos de herradura, celosías geométricas, elaborada tracería— devela al espectador el origen de sus habitantes. La magnífica iluminación dispuesta por Jack Draper permite proyectar las sombras geométricas de las celosías, que hace aún más abigarrada la atmósfera y acentúa el gusto excéntrico de los nuevos ricos (Foto 5).

También, en su película *Los hijos de don Venancio* Pardavé utilizó la escenografía y el decorado para mostrar al público la personalidad de los hijos del abarrotero Venancio Fernández. Por ejemplo la recámara de Horacio Casarín,

¹⁰ Es una pieza del decorado armada que complementa una decoración y sirve de protección para puertas y ventanas.

FOTO 5
Fotograma de *El baisano Jalil*



Fuente: Colección particular

el futbolista, está decorada con gran sobriedad, la cama al centro, muebles de líneas limpias y fotografías de grupos, trofeos y banderines deportivos. Muy diferente a la de Tiburcio, aspirante a músico, para quien “no hay más dios que Agustín Lara”, de quien tiene una fotografía y algunas con litografías de músicos clásicos, así como una cama sencilla y un piano al centro de la habitación.

A su vez la habitación de la adolescente Marilú, “chiflada por el cine” es un espacio delicadamente femenino, con tonalidades claras. La cama, con su cabecera acojinada, tiene colgado encima un crucifijo y a los lados fotografías de galanes; el cuarto está lleno de revistas *Cinema*.

Por la magnificencia en sus decorados también destaca *Las dos huérfanas* (José Benavides, 1944), película de grandiosos escenarios en los que Luis Moya

“revivió con todo su esplendor majestuoso los grandiosos salones de la corte de Luis Capeto de la Francia dieciochesca; la Plaza del Caballo Blanco, los interiores de la cárcel de la Bastilla. Hasta entonces ninguna película mexicana había presentado escenarios tan fastuosos [Recorte en CCM]. Fue precisamente por su escenografía que la crítica la consideró “la cinta de carácter más internacional” y concedió a Moya Sarmiento el premio Cine Mexicano de la Asociación de Periodistas Cinematográficos.¹¹ Ese mismo año nació Nora, la tercera y última hija del matrimonio Moya-Moreno, y el escultor antioqueño Rodrigo Arenas Betancourt se integró como su ayudante tanto en el cine como en teatro.

Esta es una época de bonanza para el director artístico, quien se posiciona como uno de los elementos más apreciados en el medio fílmico, por su indudable talento y porque pese a gozar del reconocimiento conservó un rasgo de carácter que le caracterizaría siempre: la modestia. Esta cualidad se apreció en el comentario de un reportero: “apenas me habla de su arte medular, de la escenografía, apenas me cuenta de sus viajes a Centro y Sur América, es en vano que yo le pregunte, siendo Manuel Fontanals —que en ese momento departe con él— quien con toda autoridad me muestra la importancia de la obra de Moya” [Recorte en CCM].

ROBERTO GAVALDÓN

En un estudio reciente, Fernando Mino Gracia [2007:37] considera a 1946 como el año de consolidación del director chihuahuense, quien en plena búsqueda estilística y temática ya se perfilaba como uno de los directores más solventes en el cine nacional.

Por su parte, Roberto Gavaldón se había iniciado en el medio como asistente de director 13 años antes. En su largo recorrer trabajó con decenas de directores, entre los que figuró Joaquín Pardavé, a quien auxilió en *El baisano Jalil*. Conocía bien el trabajo y capacidad de Luis Moya, por lo que le otorgó la dirección de arte de una cinta atípica: la comedia *La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra*, “una parodia del cine seudohistórico cultivado previamente en Hollywood [...] sustentada en anacronismos y giros de comedia musical [...] una sátira a las convenciones del melodrama cinematográfico amparado en sucesos y personajes de la época del Imperio Romano” [De la Vega, 2005:37].

¹¹ A lo largo de su carrera en el cine, Moya Sarmiento recibió además de reconocimientos y diplomas, varios premios *en especie*: entre otros, una valiosa pluma de oro, que sirvió a su hijo Rodrigo para pagar un taxi. Él mismo hace un ameno relato en su celebrado cuento *La Parker'51* (xxvi Premio Latinoamericano de Cuento “Edmundo Valadés”).

FOTO 6
 Still de la película
La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra



Fuente: Col. Archivo fílmico Agrasánchez

Sin la presión de la fidelidad histórica, con la libertad que el género otorga y la oportunidad de mezclar en una misma producción distintas épocas y culturas, el escenógrafo recreó con propiedad la monumentalidad de las construcciones faraónicas egipcias, simuló bloques colosales de piedra, construyó estilizadas columnas campaniformes abiertas y cerradas, decoró las paredes con jeroglíficos, los frisos con figuras humanas, e instaló una fuente en forma de esfinge [Foto 6].

Se trató de elementos que a ojos de especialistas resultaron bastante convincentes, como lo prueba su nominación al Ariel 1948 en la terna a mejor escenografía [Castro Leal, 1948:101].

Pero sin duda, uno de los proyectos más significativos para Moya Sarmiento fue materializar los espacios imaginados por su hermano Ángel en la novela *La*

FOTO 7
Still. Escenografía de Luis Moya Sarmiento



Fuente: Archivo familiar

casa colorada,¹² cuya adaptación fue llevada al cine por el director español Miguel Morayta en 1947. Estelarizada por Pedro Armendáriz y Conchita (Rita) Macedo, contó además con la participación de la bella Colombia Moya como María Antonia, y con el respaldo visual de Gabriel Figueroa en la cámara.

La industria fílmica vivía uno de sus mejores momentos, convirtiéndose en una importante fuente de ingresos para el país. Las producciones se sucedían una tras otra, “la palabra no se puede era un conjuro prohibido entre los técnicos y Moya Sarmiento tenía a su cargo ‘un ejército de trabajadores’ [Moya, 2007] que bajo su dirección construía todo tipo de escenarios” [Foto 7].

¹² La novela se publicó en 1946. Ángel Moya (1912) escribió además *Hombres necios o Sor Juana de la Cruz*, *El teatro escolar*, *El que sabe, puede*, *El juego de las vocales*, *La vanidad no cuenta* y *La rebelión de las niñas*.

MATILDE LANDETA

Moya Sarmiento entabló una estrecha relación laboral con la ex *script girl* Matilde Landeta, a quien apoyó en la fundación de su productora TACMA (Técnicos y Artistas Cinematográficos Mexicanos Asociados). Para ella realizó la escenografía de sus tres cintas más importantes: *Lola Casanova*, *La negra Angustias* y *Trotacalles*.

La primera era una adaptación propia de la obra de Francisco Rojas González, sobre una mujer blanca que se enamora de un indio seri en el desierto (guión, 1948), pero por limitaciones técnicas y financieras tuvo que filmarse en el interior de los estudios. Al respecto, García Riera dice: “una cinta que necesitaba amplios espacios propicios para la acción épica se desarrolló por entero en *sets* estrechos y mal iluminados [...] la teatralidad del escenario hacía constantemente que Meche Barba [...] se sintiera autorizada a dar vuelo a sus capacidades de bailarina tropical” [1993, t. iv:245].

Efectivamente, la selva ficticia y los problemas entre la directora y el cinefotógrafo Ezequiel Carrasco repercutieron en la iluminación de la cinta, en detrimento del trabajo realizado por Moya Sarmiento y su equipo.

Ante esto, en su siguiente filme la directora fue más arriesgada y ubicó *La negra Angustias* en los escenarios naturales de San Miguel Allende, población que aún conservaba su aspecto colonial. El reto para el escenógrafo fue adaptar de los espacios preexistentes.

La tercera cinta, *Trotacalles* (basada en una obra de Luis Spota), abordaba la rivalidad amorosa entre “una mujer de la calle” y su hermana, casada con un millonario. Para imprimir a la cinta un toque documental y alejarse del falso *glamour*, la directora filmó en ambiente nocturno calles y edificios del centro de la ciudad como el convento de Las Vizcaínas, sordidez atmosférica que contrasta con el ambiente claro y luminoso de la casa o el elegante y utópico cabaret, un espacio prácticamente imposible “siempre con unas mesitas redondas, con una lamparita encendida, que ilustra más lo que México aspiraba a ser que lo que era” [Arturo Ripstein, en García Riera, 1998:224].

La cinta fue un éxito de taquilla en México e incluso se exhibió en Europa. Por su tesis es considerada una cinta clásica del género “cabaretil”.

LUIS BUÑUEL

Si bien en sus memorias [1982:194] el genio aragonés no concede a su cinta *El gran calavera* mayor importancia, algunos críticos como José De la Colina y Tomás Pérez Turrent [1986:49] la han revalorado por considerarla una obra de transición en la que el director introdujo algunos elementos técnicos (como el uso de planos secuencia) que desarrolló posteriormente.

Los divertidos enredos entre Don Ramiro (Fernando Soler), un dipsómano viudo, y su familia, suceden en dos ambientes diseñados por Moya, acordes con la

medida visual del director: una sobria, elegante, amplia e iluminada mansión, y una humilde casa, de espacios estrechos, en una vecindad gris. El esquema de iluminación mixta —tono alto y tono bajo, propuesta por Carrasco— enmarcó a la perfección las situaciones, atmósfera y espacios delineados por el escenógrafo.

Un detalle gracioso que devela la fina ironía *buñueliana* y retrata la personalidad del personaje central es que en los espacios que le son propios cuando es rico (habitación, oficina, biblioteca) existe siempre un lugar para beber una copa de alcohol, así sea una gran cantina o un pequeño pero surtido bar.

Rodada durante dos semanas, la cinta recibió gran aceptación del público, recuperó su costo en taquilla y dio a Buñuel la posibilidad de convertirse —según sus propias palabras— “en un director profesional que trabajaba ocho horas diarias”. Además, recuperó la credibilidad de los productores tras el fracaso de *Gran casino* (1948), su film anterior [De la Colina y Pérez Turrent, 1986].

Bajo la dirección del mismo protagonista, los hermanos Moya Sarmiento llevaron a la pantalla un argumento propio titulado *La hija del penal*, de ambiente carcelario-cabaretil, protagonizado por la cubanísima rumbera María Antonieta Pons. Sorprende encontrar en los créditos de la cinta a Luis Moya Sarmiento como el autor del tema que da nombre a la cinta, musicalizada por el prolífico maestro Manuel Esperón.

Ese mismo año Moya realizó para Julián, el más pequeño de la dinastía Soler, una moderna casa con aparatos electrodomésticos y espacios funcionales para la película *El diablo no es tan diablo*. La escenografía evidencia el ascenso de una clase media urbana que aspira al *american way of life*, percibido también en la cámara del hermano menor, decorada con universitarios banderines deportivos, o en la moderna oficina con aparato de intercomunicación en donde el protagonista devanea con su secretaria.

Con esta cinta, Moya Sarmiento finalizó una prolífica etapa dedicada al teatro y a un cine

[...] que expresa algo que las audiencias valoran. A pesar de surgir de una industria opaca, los filmes desarrollan una calidad propia a la que deben su brillo. No se trata de excelencia en la factura, sino del contenido ideológico y estético que establece una influencia recíproca con la sociedad que lo permite y lo acoge [Tuñón, 1999].

En 1951 el escenógrafo viajó a Venezuela. En una entrevista concedida a un diario local mencionó su interés por trabajar en aquel país. Al ser cuestionado sobre si existía en la escenografía de los filmes un rasgo de factura que develara su nacionalidad, refiere:

Los norteamericanos son en general, ostentosos, brillantes, muy dados al fausto. Junto a los franceses que gustan mucho del detallismo artístico. La estatuilla, el estucado, los plafones capaces de producir claro-oscuro. El escenógrafo italiano es tan realista como el francés, pero quizás con mayor sabor. Por su parte, en México la escenografía tiende al

nativismo. Es unas veces *provincianista* y otras *folklorista* y cuando se trata de películas de tipo universal, procura que por lo menos un detalle, cuando menos, denuncie que la película está hecha en México [*El Nacional de Venezuela*, 15 de noviembre de 1951, en ccm].

De regreso a México, Moya Sarmiento centró su esfuerzo en construir —con recursos propios— un teatro de bolsillo, con la intención de albergar distintos eventos culturales, espectáculos de danza y proyección de películas [Lozano, entrevista a Colombia Moya, 2007]. La anterior resultó ser una labor aplaudida en los medios, como señala la siguiente nota:

Una de las personas que hace labor por el teatro mexicano es el escenógrafo Luis Moya, mismo que construye en estos momentos en un solar suyo de la Av. Insurgentes, junto a su hogar, precisamente un teatro pequeño [...] para sus amigos amantes del arte. El teatrillo está quedando muy bien y la entrada es gratuita con previa presentación de una tarjeta que se dará a cada socio [8 de abril de 1951, periódico no identificado, en A. Moya, 2000:3].

Aunque quedó inconcluso, el proyecto dio cuenta del interés del escenógrafo por fomentar la cultura. En el mismo lugar, y gracias a los conocimientos adquiridos durante más de una década dedicado al cine, Moya Sarmiento inició una nueva etapa de su vida profesional: la dirección de cortos y noticiarios. Esto explica por qué el productor colombiano Antonio Ordóñez Ceballos solicitó su ayuda para filmar ese tipo de materiales y la baja en su producción fílmica. Una de sus últimas cintas como escenógrafo fue la comedia de humor negro *Un extraño en la escalera* (Tulio Demichelli, 1954), filmada en Cuba. A decir de Emilio García Riera [1996:65], se aprecia en este filme “la buena atmósfera habanera”. La película consagró la carrera de Silvia Pinal y representó a México en el Festival de Cannes al año siguiente.

CRISIS

La debacle en la industria cinematográfica provocada por el monopolio de la exhibición y distribución, la abundancia de directores menores, la ausencia de buenos argumentos y la llegada de la televisión, hicieron que construir espacios pasara de ser un gratificante proceso creativo a una mera ejecución mecánica. Decepcionado, Luis Moya Sarmiento recordaba:

Aquella época de crisis trajo como consecuencia que los productores se dedicaran a hacer películas lo más baratas posibles, y entonces los escenógrafos comenzaron a cobrar sin trabajar. Sucede que en los foros había construcciones levantadas, utilizadas antes en alguna película de gran costo y con la ayuda de *panels*, o sea paredes hechas de antemano con celotex y esqueletos de chaquera, los escenógrafos se dedicaban a medio transformar lo ya hecho, dando como resultado que su labor se redujera no a crear [...] nos hemos convertido en maquiladores de *sets* [*El Nacional*].

Con la intención de instaurar las bases para una industria fílmica, Ordóñez lo invitó a trabajar a Colombia, país que en voz del escenógrafo “perdía millones de dólares por no tener industria fílmica” [recorte ccm]. En efecto, la quinta década del siglo xx fue un periodo complejo en la historia de aquella nación: la inestabilidad social, la violencia, el periodo militar, el nacimiento del Frente Nacional, el afianzamiento de la burguesía industrial y la entrada de capital extranjero incidieron en la voluntad de algunos productores por hacer del cine una verdadera industria.

El interés de los pocos realizadores se centró en historias sobre “campesinos y habitantes de pequeñas poblaciones para darle un sabor más auténtico a sus planteamientos” y valorar sus condiciones de vida [Hernández *dixit*].

Ante la precariedad económica también se buscaba realizar historias que no requirieran demasiados gastos de producción. Así, Álvaro Cepeda filmó en 1954 *La langosta azul*, considerada un reportaje fílmico con visos surrealistas debido a su fuerte contenido simbólico, valorada por la fuerza descriptiva de su entorno y plasmar visualmente el ambiente local.

Al año siguiente, Guillermo Ribón Alba filmó su argumento *La gran obsesión*, que abordaba la contradicción de un campesino deslumbrado ante el esplendor urbano. Una cinta que introduce al cine la figura del campesino no como mero componente folclórico sino como un elemento de conflicto.

Convencido de que en Colombia había “escritores excelentes, bellísimos paisajes, un tipo de gente fácilmente aprovechable y posibilidades económicas” Luis Moya visualizó al país como un territorio virgen para desarrollar proyectos [Recorte sin datos en ccm].

Luis Moya Sarmiento escribió y dirigió la tercera producción de la década: *El milagro de la sal*, producida por Antonio Ordoñez bajo el sello de Cinematográfica Colombiana. *Grosso modo* era la historia de

[...] un periodista que viaja desde Bogotá, la capital, hasta Zipaquirá, para indagar una tragedia ocurrida en 1932, año en que ocurrió una explosión enorme [...]. Las difíciles condiciones de vida en que laboran los trabajadores de las minas de sal constituyen el marco en el que se desarrollan las intrigas [...], una exploración al interior de la mina, un casto y humilde romance, se convierten en tortuosas aventuras a las que se sobrevive por un milagro.¹³

¹³ Sinopsis tomada del Patrimonio Fílmico Colombiano, al igual que la ficha técnica siguiente. Película: blanco y negro. Duración: 105 minutos. Asistente de dirección: Fernando Casaña. Dirección de fotografía: Felipe Frías. Operadores: Alfredo Corchuelo y Octavio Correa. Sonido: Luis Fernández. Montaje: Yesis Guerrero. Script: Elvira de Moya. Escenografía: Eloy Manga y Gustavo Barrera. Vestuario: Sedalana. Producción: Cinematográfica Colombiana y Antonio Ordóñez. Narrador: Enrique Pontón. Intérpretes: Teresa Quintero, Bernardo Romero Lozano, Julio E. Sánchez, Alberto González, Enrique Jordán, Eduardo y Jesús Olaya, Allan Duguet, Miguel Rincón, Javier Día, Aldemar García, Elsa Rodríguez, Torres, Ángel Alberto, Sofía Moreno y Bety Valderrama. En www.patrimoniofilmico.com.co, 13 de abril de 2007.

Construida a base de *flash back*, la cinta aborda sentimientos y valores universales: el amor, la fe, la muerte, la amistad, el nacimiento de un nuevo ser y el trabajo.

Una parte de la acción se desarrolla en la mina de Zipaquirá, municipio en el departamento de Cundinamarca donde existe una catedral subterránea. Es un impresionante escenario natural y uno de los mayores atractivos turísticos de Colombia que el realizador aprovechó.

El novel realizador conformó un grupo de actores no profesionales (a excepción de Bernardo Romero Lozano) con habitantes del lugar y el pintor David Manzur.¹⁴ La música se confió al maestro Luis Antonio Escobar, quien con esta participación fue reconocido como el primer autor colombiano de formación académica en componer una partitura original para cine “[...] con sonos de bambuco y torbellino que sirven de fondo a los elaborados pasos de danza escenificados por el director como realce imprescindible del color local” [Barreiro, 2005].

A lo largo de la cinta, una voz en *off* describe las acciones que el espectador ve en pantalla, motivo por el cual la crítica señaló, con razón, deficiencias en la estructura de la narración. No obstante, el bagaje plástico del director se percibe en el correcto manejo de los elementos visuales; la cuidada escenografía recrea el interior de la mina, con su textura rocosa, puentes y túneles. La buena fotografía regida por el tono alto, con las sombras definidas, acentúa el dramatismo de la historia. En la filmación de exteriores el buen aprovechamiento de la luz existente hace lucir el hermoso paisaje.

A su vez, los movimientos de cámara y la elección de planos resultan efectivos, al igual que las puntuaciones (cortes directos y disolvencias) y la edición.¹⁵

Es notorio el esfuerzo del director por hacer un retrato fiel de las costumbres de una población netamente identificable como colombiana, en la elección de la vestimenta típica, los decorados, utensilios, música, danza y juegos (fotos 8 y 9).

Para su exhibición, el productor solicitó apoyo a la Secretaría de Relaciones Exteriores de Colombia, mismo que fue denegado, pero a petición del gobierno español la cinta se estrenó en el Festival de San Sebastián en julio de 1958, donde fue recibida con entusiasmo. De la película, se comentó:

[...] rodada principalmente en el interior de un solar en los Andes, tiene un hábito de sinceridad [...], su expresión es a menudo conmovedora y excitante. Sobre el escenario —un interior grandioso de una mina de sal, fotografiado con una cámara de mano con luz— [...] la proyección abarca la enormidad de la caverna, una maravilla geológica [*El espectador*, 28 de julio de 1958:1].

¹⁴ El maestro Manzur (Caldas, 1929) es un exponente de la plástica colombiana reconocido internacionalmente.

¹⁵ Alejandra Moya, generosamente, me facilitó una copia de la cinta en formato vhs; y Rodrigo Moya, las fotografías fijas de la misma que ilustran este artículo.

FOTO 8
Fotografías fijas de la cinta *El milagro de la sal*



Fuente: AFRM

FOTO 9
Fotografías fijas de la cinta *El milagro de la sal*



Fuente: AFRM

La cinta tuvo un costo total de 350 mil pesos, de los cuales se recuperaron mil en taquilla. Se dice que incluso fue exhibida en China [Patrimonio Fílmico Colombiano].

A pesar de las carencias, Luis Moya Sarmiento logró un producto digno, considerado “el único ejemplo de la década de los cincuenta, narrativa y técnica relativamente sólida y cuenta una historia de una cierta coherencia identificable con nuestra realidad” [Álvarez, 1989].

Su realización coadyuvó a centrar el interés del público por los temas nacionales y suscitó una ola de producción que dio origen al Festival de Cine de Cartagena.

Pese al reconocimiento obtenido, Luis Moya Sarmiento no volvió a filmar ni regresó a México. Su huella se diluyó durante los siguientes ocho años hasta que en septiembre de 1966 —tres meses después de su muerte—¹⁶ su nombre apareció junto al de su hermano como autores de *A orillas del Papaloapan* en la lista de argumentos participantes para el Concurso Nacional de Argumentos promovido por el Banco Nacional Cinematográfico, la Dirección Nacional de Cinematografía y la Asociación de Películas Mexicanas.¹⁷

CONSIDERACIONES FINALES

La revisión hemerográfica de la primera y segunda década del siglo pasado manifiesta que las reseñas teatrales prestaban más atención a los autores de las obras o a sus intérpretes que a los elementos de la puesta en escena, de los que vagamente se comentaba su “deficiencia” o “suntuosidad”. Lo anterior, aunado

¹⁶ Una nota tomada de las efemérides del Patrimonio Fílmico Colombiano de junio de 1966 dice: “Fallece el director mexicano Luis Moya Sarmiento. En Colombia dirigió el largometraje *El milagro de la sal* (1958), protagonizado por Teresa Quintero, David Manzur, Julio E. Sánchez Vanegas, Bernardo Romero Lozano y Hugo Pérez. Esta producción participó en el Festival de Cine de San Sebastián (España) y llegó a exhibirse en la República China.”

¹⁷ La convocatoria se publicó a mediados de 1965. Los tres primeros premios fueron, respectivamente, para Carlos Fuentes y Juan Ibáñez, por *Los caifanes*; Mario Martín y Salvador Peniche, por *Ciudad y mundo*; Juan Tovar, Ricardo Vinós y Parménides García Saldaña, por *Pueblo fantasma*. Entre los argumentos que el jurado recomendó filmar, además del de los hermanos Moya, se encontraban, entre otros: *Mariana*, de Inés Arredondo y Juan Guerrero; *La fiesta del mulato*, de Luis Moreno Nava; *La verdad*, de Carlos Lozano y Luciana Cabarga; *El sol secreto*; de Manuel Michel, *Más lejos* de Nancy Cárdenas; *El negro Mauro*, de Gabriel Fernández Ledesma; *El ruido*, de José Agustín. Para Jorge Ayala Blanco, el certamen pretendía establecer nuevos nexos entre la industria organizada y los creadores independientes, reconciliar los descontentos fuera del poder industrial, elevar el nivel artístico y comercial. Los organizadores no cumplieron lo prometido y de los argumentos citados sólo se llevaron a la pantalla un par [1968:385].

al limitado registro visual, reduce el acercamiento al trabajo teatral de Moya Sarmiento a una mera evocación en este campo.

La situación cambia en lo que se refiere al cine, si bien hay quien critica las películas mexicanas por ser *típicas*, definidas a la manera de Bordwell *et al.* [1997] como obras comunes que intentan seguir las reglas establecidas en el modo de producción industrial. Éstas conforman un valioso *corpus* de información y permiten observar las formas de producción imperantes en el cine nacional, así como reconocer en la iconografía arquitectónica de las películas “de época” una de las mayores aportaciones de Moya Sarmiento a la estética del cine nacional.

A su vez el cine industrial, jerarquizado, no permitió desarrollar estilos escenográficos individuales plenamente identificables, pero sí películas con cierta unidad visual, según el director o compañía productora.

La obra de Luis Moya Sarmiento, dibujante, pintor, arquitecto y escenógrafo se caracterizó por propuestas visuales en absoluto respeto al texto o guión, así como gran imaginación y creatividad para interpretar, resolver y materializar espacios sin importar estilo y dimensión. Siempre con un buen aprovechamiento de los espacios preexistentes y una preocupación por introducir en su obra —independientemente del género o director— elementos de identidad nacional.

Valga este primer apunte para llamar la atención sobre su fecundo trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez, Luis Alberto

1988 “El cine desde finales de los años cincuenta hasta hoy”, en *Historia de Antioquia*, Medellín, Presencia.

1989 “El cine en la última década del siglo xx: Imágenes colombianas”, en *Nueva historia de Colombia*, volumen vi: Literatura y pensamiento, artes y recreación, Bogotá, Planeta Colombiana.

Ayala Blanco, Jorge

1968 *La aventura del cine mexicano*, México, Posada.

Bordwell, David, Janet Staiger y Kristin Thompson

1997 *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1969*, Barcelona, Paidós Comunicación, núm. 79:Cine.

Buñuel, Luis

1982 *Mi último suspiro (Memorias)*, México, Plaza y Janés.

Burton-Carvajal, Julianne

2002 *Matilde Landeta, la hija de la Revolución*, México, CONACULTA/Arte e Imagen.

Bustillo Oro, Juan

1984 *Vida cinematográfica*, México, Secretaría de Gobernación/Cineteca Nacional.

Castro Leal, Antonio (Dir.)

1948 *El libro de oro del cine mexicano*, México, Comisión Nacional de Cinematografía.

Davis, Tony

2002 *Escenógrafos. Artes Escénicas*, Barcelona, Océano.

De la Vega, Eduardo

2005 (1996) "Roberto Gavaldón: Apuntes biofilmográficos", en *Roberto Gavaldón, director de cine*, México, CONACULTA/Océano/Pronósticos Deportivos.

De los Reyes, Aurelio

1997 *Medio siglo de cine mexicano, 1896-1947*, México, Trillas.

Eder, Rita

2004 *El esplendor de la muralla*, México, CONACULTA.

García Estrada, Jaime

2005 "Panorama histórico de la dirección artística", en *Estudios Cinematográficos*, núm. 5, México, UNAM, Centro de Estudios Cinematográficos.

García Riera, Emilio

1986 *Arturo Ripstein habla de su cine*, Jalisco, México, Instituto Mexicano de Cinematografía/Gobierno de Jalisco/Secretaría de Cultura/Universidad de Guadalajara.

1993 *Historia documental del cine mexicano*, 18 vols., Jalisco, México, CONACULTA/Instituto Mexicano de Cinematografía/Gobierno de Jalisco/Secretaría de Cultura/Universidad de Guadalajara.

1996 *El cine de Silvia Pinal*, México, Universidad de Guadalajara-Patronato de la Muestra de Cine Mexicano-Instituto Mexicano de Cinematografía.

Gener-Artís, A.

1946 *La escenografía en el teatro y en el cine*, México, Centauro.

Hiriart, Hugo et al

2001 *Alejandro Luna, escenografía*, México, Ediciones El Milagro, CONACULTA-Instituto Nacional de Bellas Artes, Festival Internacional Cervantino.

Kulechov, Lev Vladirimovich

1947 *Tratado de realización cinematográfica*, Buenos Aires, Futuro.

Martínez Pardo, Hernando

1978 *Historia del cine colombiano*, Bogotá, América Latina.

Meyer, Eugenia

1976 Coordinación del proyecto *Testimonios para la historia del cine mexicano*, México, Secretaría de Gobernación-Cineteca Nacional, cuadernos, núms. 1, 5 y 7.

1980 *Palabras del Exilio I. Contribución a la historia de los refugiados españoles en México*, México, INAH, Librería Madero.

Mino Gracia, Fernando

2007 *La fatalidad urbana. El cine de Roberto Gavaldón*, México, UNAM.

Moya, Alejandra

2000 *Luis Moya. Semblanza*, México (texto inédito).

Moya, Rodrigo

s/f *Colegio Madrid* (inédita).

Murcia, Félix

2002 *La escenografía en el cine. El arte de la apariencia*, Madrid, Fundación Autor-Sociedad General de Autores y Editores.

Musacchio, Humberto

2000 *Milenio. Diccionario Enciclopédico*, México.

Peralta Gilabert, Rosa

2007 *Manuel Fontanals, escenógrafo*, España, Colección Arte, Monografías RESAD.

Portas, Rafael E. y Ricardo Rangel

1957 *Enciclopedia cinematográfica mexicana 1897-1955*, México, Publicaciones Cinematográficas.

Ramírez, Juan Antonio

2003 (1993) *La arquitectura en el cine Hollywood, la Edad de Oro*, Madrid, Alianza.

Recchia, Giovanna

1996 *La escenografía mexicana del siglo XX*, año 4, núm. 13, abril-junio, México, SEP-Separata de Teatro de Educación Artística.

2000 *Escenografía mexicana del siglo XX*, CD-ROM, México, CONACULTA-FONCA-CENART-CITRU.

Prieto, Valeria y Margarita Suzan Prieto

2000 *Julio Prieto. Dormir sólo para soñar*, México, IMSS.

Sadoul, George

1998 (1960) *Las maravillas de la técnica*, México, FCE.

Tuñón, Julia

1999 "Sensibilidad y cine mexicano en la Época de Oro", en Martínez Ruiz, año 4, núm. 13, abril-junio, Fernando y Ricardo Reynoso Serralde, *100 años de cine mexicano. 1896-1996*, Programa multimedia, México, CONACULTA/Instituto Mexicano de Cinematografía/Universidad de Colima.

PERIÓDICOS

Cinema Reporter, 1950-1955.

Excelsior, 1927.

Filmográfico, 1938.

México al día, 15 de enero de 1939.

Mundo Cinematográfico, 1938.

Revista de Revistas, 1927, 1935 a 1938, 1941, 1954, 1955.

ARCHIVOS

Alameda Films.

Archivo Fotográfico Rodrigo Moya, AFRM.

Archivo Histórico de la UNAM, Fondo Registro de Estudiantes, Escuela Nacional de Arquitectura.

Centro de Documentación e Información de la Cineteca Nacional. Argumentos y Guiones: Bustillo Oro, Juan, *México de mis recuerdos*, México, 1943; Cardona, René, *Gemma*, 1943; Landeta, Matilde; *Lola Casanova, La negra Angustias, Trotacalles*.

Centro de Investigaciones Teatrales Rodolfo Usigli (CITRU).

Programas de mano. Colecciones especiales. Fondo Antonio Mancera.

Colección Alejandra Moya.

Colección Bertha Romero.

Colección Colombia Moya.

FILMOGRAFÍA CONSULTADA

El Ángel negro
Ahí viene Martín Corona
El baisano Jalil
El barchante Neguib
Camino de Sacramento
Canaïma
Cartas marcadas
El diablo no es tan diablo
El enamorado
Un extraño en la escalera
El gran Makakikus
Los hijos de don Venancio
El gran calavera
México de mis recuerdos
El milagro de la sal
Pecadora
Tierra baja

ENTREVISTAS

- Rodrigo Moya, Cuernavaca, Morelos, 12 de abril de 2007.
- Colombia Moya, ciudad de México, 20 de abril de 2007.
- Edyta Rzewuska, ciudad de México, 20 de abril de 2007.
- Óscar Yoldi, ciudad de México, 27 de mayo de 2007.

INTERNET

www.patrimoniofilmico.com.co