

# Historias narradas con luz Tres décadas de labor cinefotográfica de Alex Phillips (1921-1949)

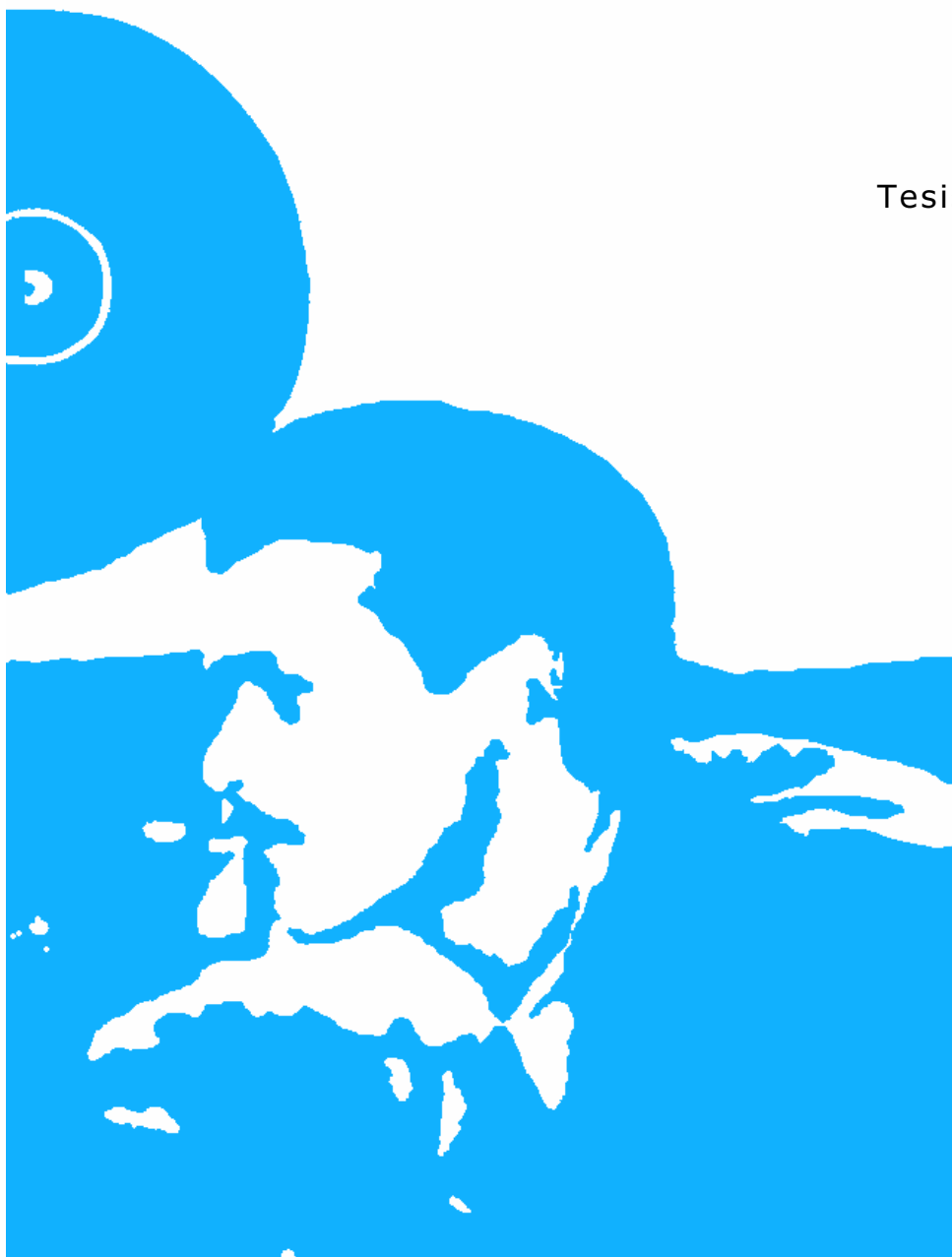
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

Tesis que para optar por el grado de  
Doctora en Historia del Arte  
presenta

**Claudia Negrete Álvarez**

Director:

**Dr. Aurelio de los Reyes  
y García Rojas**



Ciudad Universitaria, 2009



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.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO  
DOCTORADO EN HISTORIA DEL ARTE

**Historias narradas con luz.  
Tres décadas de labor cinefotográfica de Alex Phillips (1921-1949).**

Tesis que para optar por el grado de  
Doctora en Historia del Arte  
presenta

**Claudia Negrete Álvarez**

Director:

**Dr. Aurelio de los Reyes y García Rojas**



*Ciudad Universitaria, 2009*

A Miguel Ángel

## **Agradecimientos**

No puedo dejar de recordar el título de una película cuando pienso en la elaboración del presente trabajo: *Camino largo a Tijuana* (Luis Estrada, 1991). Es curioso como una película vista hace tanto tiempo me lleva a referenciar mi presente (aunque en este caso sea sólo por el título, pues el motivo de mi propio viaje, intelectual, es también apropiado). Esta costumbre se hizo recurrente durante los últimos años, en donde no dejaba de recordar diversas situaciones de gran cantidad de cintas aplicadas a mi propia circunstancia o a la de la de mis amigos. Y es que el cine mexicano formó parte de mi cotidianidad durante los últimos ocho años de mi vida. Llegué a dormir con todos los volúmenes de *La historia documental del cine mexicano* sobre mi cabecera. Veía películas todo el día, pegada a los canales de cablevisión para grabar alguna joya cinematográfica inconseguible y, al mismo tiempo, despertaba con ello las suspicacias de mi propia familia, que no creía (y aún no lo cree) que lo que yo hacía constituyese un empleo de verdad (¿Tu trabajo es ver películas...?).

Muchas personas estuvieron conmigo a lo largo de este camino que duró varios años. Quiero agradecer al Dr. Aurelio de los Reyes su apoyo y dirección académica, a la Dra. Rebeca Monroy sus conocimientos y paciencia, al Dr. Ángel Miquel sus comentarios y atinadas sugerencias, al Dr. David Wood sus precisas y agudas observaciones, al Dr. Alberto del Castillo su oficio y rigor histórico.

Agradezco a Antonia Rojas y sus colaboradores el haberme facilitado el acceso al material de video de la Filmoteca de la UNAM, y sobre todo, el haberlo hecho a partir de las 7:00 de la mañana, horario que me permitió disfrutar de una visión magnífica de San Ildefonso con las primeras luces de

del día rebotando sobre los muros de su fachada. Toda mi gratitud al Centro de Documentación e Información de la Cineteca Nacional, cuyo personal contribuyó, no sólo con amabilidad, sino con un gran profesionalismo y amplio conocimiento, a proporcionar la información requerida.

A Elsa Escamilla le agradezco su apoyo incondicional para la realización de este trabajo, así como también su pasión y conocimiento de la luz. Agradezco a Toni Kuhn, Ismael Rodríguez Jr., y a Rosalío Solano la voluntad de compartir parte de su memoria.

Elisa Lozano se convirtió en el gran eco intelectual con quien cotidianamente compartí mis experiencias, preocupaciones y hallazgos presentes en esta investigación. Con Gustavo Amézaga reí hasta las lágrimas tras comentar *La diosa del Tahití* (Juan Orol, 1953). Con José Antonio Rodríguez disentí en varias ocasiones sobre Gabriel Figueroa; polemizar con él, no sólo me divirtió, sino que me resultó muy enriquecedor. Los conocimientos cinematográficos y cinefotográficos de César Amador me fueron no sólo útiles, sino que estimularon el avance de mi trabajo. A todos ellos mi gratitud.

De David Domínguez no sólo recibí valiosísima asistencia en las complicadas labores del manejo de las imágenes, procesador de texto, y diseño, sino también atinadas opiniones de historiador. Debo agradecerle a él y a Adriana Álvarez, su invaluable apoyo logístico y moral en el último trayecto de este proceso. A Miguel Ángel Llamas, Edgar Rojano y Javier Bañuelos agradezco el haberme acompañado en un camino aún más largo en el tiempo.

Si bien a Ricardo Negrete, siempre le pareció que eso de ver películas no debía ser un trabajo de verdad, tuvo a bien patrocinar los canales de cable de películas mexicanas. Para él y para Alejandro mi gratitud y afecto siempre.

Al director del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Guanajuato, Mtro. Randy Walz, mi agradecimiento por su comprensión y apoyo constante para la conclusión de este proceso.

Quiero agradecer a Alex Phillips el haberme proveído de este camino largo por el cine mexicano, en el que me convertí en gran admiradora de todos los hermanos Soler, pero en especial de don Andrés. Cómo olvidar la magistral secuencia en *Sensualidad* (Alberto Gout, 1951) en donde después de veinte años de trabajo cumplido, en su borrachera confronta toda una vida de rectitud que ha tenido como premio la frustración. Ni qué decir de la trayectoria fílmica de Luis Buñuel y Roberto Gavaldón. Me convertí en admiradora de la belleza masculina de Jorge Mistral, soberbio en la última secuencia de *Abismos de pasión* (Luis Buñuel, 1954) y nunca mejor fotografiado que por Gabriel Figueroa en *El mar y tú* (Emilio Fernández, 1952). Sufrí terriblemente en el momento en el que Rosa, la cabaretera, va a tirar a su hijo al bote de basura junto al monumento a la Revolución a instancias del "cinturita" interpretado por Rodolfo Acosta en *Víctimas del pecado* (Emilio Fernández, 1951); o cuando Blanca de Castrejón, anciana y enferma, es despojada y abandonada por sus vástagos en *Todos son mis hijos!* (Roberto Rodríguez, 1951). También padecí películas como *El monje blanco* (Julio Bracho, 1945) o las de Miguel Contreras Torres con la insufrible Medea de Novara como protagonista ineludible. Me divertí hasta las lágrimas con la ingenuidad y particular factura del cine de Juan Orol, y con el desparpajo del Che Bohr cantando en *Marihuana, el monstruo verde* (José Bohr, 1936). El camino parece concluir. Quien lo recorrió fue transformada por la luz cinematográfica que hizo posible la existencia de todos estos personajes y obras mencionados.

El propósito de la [cine]fotografía, no es el de usar la luz mecánicamente y esperar como único resultado el capturar una imagen en la película, sino el de lograr dibujar, pintar una escena con la luz; crear un efecto o atmósfera, inspirar un arte verdadero...

Alex Phillips

Usar de un modo particular la luz en un plano o una secuencia para inspirar un sentimiento es hacer que la luz participe del relato.

Jacques Loiseleux



Filmación de *Celos* (Arcady Boytler, 1935), Archivo María Jiménez. Se observan en la imagen Arcady Boytler, Alex Phillips y Roberto Gavaldón, quien aún era un aprendiz.



# ÍNDICE

Introducción	i
Historias de luz y movimiento	1
La luz antes del sonido	45
El periodo <i>naif</i>	89
Los esplendores	217
Consideraciones finales	351
Fuentes	359
Filmografía de Alex Phillips	381

## INTRODUCCIÓN

Arturo Ripstein filmaba en 1975 su cuarto largometraje, *Foxtrot*, en el que llevaba tras la cámara al joven Alex Phillips Bolaños. El padre del cinefotógrafo, que había estado a cargo de la fotografía de la *opera prima* del director en *Tiempo de morir* (1965) y, más tarde, en *El castillo de la pureza* (1972), llegó de visita a la filmación. Claudio Isaac que se encontraba en el foro relata:

En esa ocasión me di cuenta de cómo la acuciosidad, pero también ese espíritu calmo y dulce, solidario con sus asistentes y los trabajadores en general, lo había convertido en una especie de santo patrón de los técnicos, algo en lo que no se le acerca ninguna otra figura de la industria, por más renombre y premios internacionales que haya obtenido. Don Alex llegó al foro en silla de ruedas, por un caso avanzado de gangrena le habían amputado ambas piernas. Al ver su silueta avanzando desde la gran puerta del foro los técnicos, todos los miembros del staff, se comenzaron a congregar en una clara actitud de reverencia. Al acercarse la silla de ruedas a un reflector encendido, su cabello blanco resplandeció, al maravilloso viejo de acuosos ojos azules le había surgido, verídicamente, un aura. Uno a uno, comenzando por Juvenal Herrera, Juanito Miranda y Marcelino Pacheco, los miembros del equipo fueron cerrando un círculo entorno a él: se hincaban a su lado, le besaban las manos, le decían *papi* o *pappy*, como habrá sido el vocablo de su infancia canadiense. Estos hombres que se hincaban y lo veneraban, estaban, a su vez, recibiendo una bendición. Eso me quedó clarísimo. También me quedó claro que ése era el más alto honor que un hombre jamás pudiera recibir en el ámbito del oficio de una vida entera.<sup>1</sup>

Una vida entera. Cincuenta y un años había pasado de pie tras la cámara en los avatares del cine, cuarenta de ellos en la industria mexicana. Alexander Pelepiock, de ascendencia rusa, pero nacido en Canadá en los albores del nuevo siglo, se había iniciado en el camino de las luces y las

---

<sup>1</sup> Claudio Isaac, "Veintidós recuerdos póstumos del cine mexicano", en *Revista de la Universidad*, Nueva Época, No. 8, Octubre de 2004.

sombras en el Hollywood silente de 1921. Una década después, a finales del año de 1931, llegó a la Ciudad de México con catorce luces y una cámara prestada por George Barnes (aquel legendario fotógrafo de la Metro Goldwyn Mayer) para filmar *Santa* (Antonio Moreno, 1931). Había llegado para quedarse y formar parte importante de la historia del cine y la cinefotografía en México. A pesar de que existían camarógrafos mexicanos del cine mudo –como el talentoso Ezequiel Carrasco--, era Alex Phillips el que tenía, tras diez años de labor en Hollywood, mayor experiencia y conocimiento; siempre dispuesto a compartir los secretos de su oficio como lo manifiesta una afirmación del gran maestro Agustín Jiménez hacia la década de los cincuenta: “El cine mexicano tiene una deuda de gratitud con Jack Draper, Alex Phillips y Ross Fisher, que le prestaron ayuda en las horas difíciles de su iniciación.”<sup>2</sup> Dicha labor continuaría a lo largo de toda su carrera para formar cinefotógrafos como Jorge Stahl o Rosalío Solano hasta llegar a Toni Kuhn.<sup>3</sup> Su extraordinaria calidad era reconocida en el medio; en un gremio de competencia acérrima, como lo era el de los cinefotógrafos, las palabras de un colega de la estatura artística del ya citado maestro Jiménez, son el mejor de los reconocimientos: “Alex Phillips es el más grande de los fotógrafos mexicanos... con su trabajo en *Deseada* [1951] viene a demostrar que los fotógrafos mexicanos no tienen rivales en el mundo y que seguiremos acaparando los premios en los concursos internacionales.”<sup>4</sup> Dicho comentario reflejaba, además, que se le consideraba ya de casa, después de dos décadas de trabajo en el país.

El “maestro de maestros” –epíteto utilizado por algunos periodistas para referirse a él– tenía una larga filmografía en la que estuvo al lado de una gran diversidad de directores, entre los que se cuentan a Al Christie o Scott Sydney en Hollywood, Arcady Boytler, Fernando de Fuentes, Julio Bracho, Emilio Fernández, Roberto Gavaldón, Luis Buñuel, Ismael Rodríguez, hasta llegar a

---

<sup>2</sup> Jorge Valdi, “Alex Phillips es el mejor camarógrafo de México, asegura Agustín Jiménez” en *Claridades*, 6 de mayo de 1951. Artículo proporcionado generosamente por Elisa Lozano, proveniente del archivo Agustín Jiménez.

<sup>3</sup> Su labor llegó hasta la institucionalización de la enseñanza cinematográfica con la creación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM durante los años sesenta.

<sup>4</sup> Jorge Valdi, *op.cit.*

Arturo Ripstein. Curiosamente, este último y Phillips representan un lugar particular en la carrera del otro. Ripstein debutó en 1965 (*Tiempo de morir*) con el “maestro de maestros” en la dirección de fotografía, y el veterano camarógrafo filmó el último largometraje de su extensa y prolífica trayectoria, *El castillo de la pureza* (1972) con el mismo realizador; gran colofón a un largo camino andado.

Al inicio de la presente investigación se había planteado de manera optimista –pero inconsciente– abordar toda la obra del profesional de la luz en México, desde 1931, en que filma la primera película en el país, hasta *El castillo de la pureza* (Ripstein, 1972). La metodología utilizada no lo permitió; ésta comprende el análisis, no sólo de la obra del camarógrafo, sino también de los realizadores de las cintas con los que colaboró; las cerca de doscientas películas contempladas se multiplicaban para conducir a cantidades que hubiesen desbordado con mucho los límites temporales de esta investigación. Se decidió entonces abordar la trayectoria del personaje en sus primeras tres décadas. Los cinefotógrafos suelen ser seres longevos, quizá porque su oficio los obliga a la actualización constante, lo que les permite mantenerse activos de manera creativa por mucho tiempo. Aunque la primera década transcurrió en Hollywood, se intenta abordar una visualidad que desborda localismos, así como también la continuidad histórica con las siguientes dos décadas de labor de Phillips en la industria mexicana. La primera de ellas representa tiempos de optimismo, aprendizaje y conformación del quehacer y oficios cinematográficos; la segunda, los esplendores de una labor expansiva, así como las glorias visuales logradas por el artista. Se pretende hablar de la historia de la cinefotografía en México desde el personaje estudiado.

El presente trabajo inicia con una revisión historiográfica que, aunque prometía ser muy breve por la escasez de títulos, se convirtió en un espacio de reflexión importante en torno a la literatura sobre el tema. Una pregunta fundamental, que suscitó malestar y polémica en los inicios de la industria nacional en los años treinta, era ¿por qué contratar a un fotógrafo extranjero? ¿No los había en el país? ¿Cómo se relacionaba esto con los primeros años de historia de la cinefotografía en México? A estas preguntas responde el segundo

capítulo. El análisis visual concreto de la obra de Phillips se expone en los dos capítulos siguientes. Uno de ellos comprende su labor fílmica en los años treinta, y el último en los cuarenta. Aunque todo límite tiene una buena carga de arbitrariedad, dicha periodización obedece a factores históricos y visuales que se dan de manera diferenciada, pero que, más que otra cosa, pretende hacer inteligible un proceso que se da de manera continua.

La fuente primaria fundamental con la que se construye el presente trabajo es la fílmica. En los inicios de este trabajo, la desilusión de la imposibilidad de acceder al archivo del fotógrafo me condujo a pensar en abandonar el proyecto. La hija del cinefotógrafo desalojaba a su madre de la casa en la que había vivido casi toda su vida al lado de Phillips para derruirla y construir un edificio de departamentos. Así que llamé a Elsa Escamilla, una de las últimas alumnas de don Alex, a quien acompañé, para que viera qué le servía de un tiradero de cajas y objetos en el jardín de la casa. El archivo ya había sido mermado y saqueado por personas que nunca devolvieron los materiales originales que solicitaron, por un lado, y por otro, la hija ya se había ocupado de otorgar destino a los mejores materiales de dicho archivo, incluida su biblioteca (después supe que se vendía en los mercados del coleccionismo), así como una cámara 8 x 10 que, según ella, le había dado al señor del camión de la basura.<sup>5</sup> Así que lo que había allí tirado, en aquel jardín, era lo que ella suponía inservible. Dicha experiencia me condujo a pensar en la inviabilidad del proyecto, y así se lo comuniqué a mi tutor, quien me respondió: "No hay acceso al material del archivo del fotógrafo, pero tiene usted doscientas películas". Y tenía razón: el texto fílmico se convirtió en lo que debía ser, la fuente primaria de mayor relevancia. Otras, como las hemerográficas, o los escasos *stills* tomaron un carácter contextual, al igual que las bibliográficas.

El acceso limitado a las fuentes fílmicas de los años treinta fue otro obstáculo a enfrentar. La Filmoteca de la UNAM me permitió consultar tan sólo

---

<sup>5</sup> De aquel tiradero, Elsa Escamilla rescató algunos retratos. Los vestigios y fragmentos del archivo de Phillips en posesión de su alumna fueron consultados pero no se utilizaron para la presente investigación, sino para un artículo que establecía los nexos de los retratos y la fotografía en movimiento en los años treinta. Véase Claudia Negrete, "Pictorialismo y cinefotografía. Alex Phillips en los años treinta" en *Luna Córnea*, Núm. 24, 2002.

el material que tenía en formato VHS, sin pensar, desde luego, en la reproducción para fines analíticos y expositivos de esta investigación, ya que los costos y los tiempos fijados por la institución conducían a la imposibilidad. Recurrí entonces, para que el análisis de dicha filmografía no se convirtiera en artículo de fe, a fotografiar las secuencias más significativas del monitor de televisión y hacer con ello "fotogramas" digitales. La Cineteca Nacional no sólo no permitió revisar materiales, sino que incluso denegó el simple conocimiento de un listado de las obras con las que cuentan.<sup>6</sup> Una buena opción fueron los canales televisivos dedicados al cine mexicano, cuyas copias están, por lo general, en estado óptimo<sup>7</sup>, aunque se transmite muy poco material de la década señalada. Para el material de los años cuarenta, esta fue la solución. Es por ello que el último capítulo de este trabajo se beneficia con mayor cantidad de imágenes ilustrativas. Debido a las limitaciones mencionadas, este trabajo se elaboró fundamentalmente a partir del video, que aunque esto supone que la información visual no es de primera mano, se tuvo acceso a muy buenas copias y a material que quizá en material fílmico no hubiera podido verse debido a su deterioro. Tuve oportunidad de ver (si por ver se entiende sentarse frente a una proyección) en copia *vintage* en la Filmoteca de la UNAM *La noche de los mayas* (Chano Urueta, 1939). Dicha copia estaba en tal estado de deterioro, que era difícil distinguir la imagen visual y difícil seguir el hilo de la historia debido a la calidad ínfima del sonido. Posteriormente, en los canales de cine mexicano de Televisa (poseedora del archivo fílmico de CLASA) transmitieron dicha obra, cuya copia estaba en un extraordinario estado de conservación. La copia en video fue sustancialmente superior y permitió analizar el buen trabajo realizado por Gabriel Figueroa. Respecto al formato, éste no se ve alterado en películas de los años treinta que fueron filmadas en proporción 1.33:1. Las cintas de los años cuarenta en proporción 1.37:1, sí padecieron cierto ajuste en el formato del video. Aún con estas limitaciones, la

---

<sup>6</sup> Los oficios correspondientes fueron entregados para recibir largas e incluso groserías por parte de funcionarios que olvidan el verdadero carácter de sus puestos: el servicio al público.

<sup>7</sup> Se vio *La noche de los mayas* (Urueta, 1939), proyectada en la Sala Fósforo de San Ildefonso, y la copia transmitida por Televisa tenía una calidad muy superior al material en posesión de la Filmoteca.

buena calidad del archivo Televisa y las bondades que presenta el video para el análisis del detalle (el análisis de cada una de las películas no se termina “con una sola pasada”, se tiene que ver muchas veces la misma película, y pasar una y otra vez fragmentos de secuencias determinadas, cuestión que no permite la proyección cinematográfica).

En este trabajo se parte de un concepto de cine que permite entender los diversos oficios cinematográficos como algo más que simples técnicas al servicio de un artista único, el realizador. Elaborada por un historiador del arte y no por un teórico o crítico de cine, esta visión abre al investigador un panorama de campos de lo cinematográfico contempladas insuficientemente o del todo ignoradas. Erwin Panofsky decía hacia 1936:

Se puede decir que una película, que llega a existir gracias a un esfuerzo conjunto en el que todas las contribuciones tienen el mismo grado de permanencia, es el equivalente moderno más cercano a una catedral medieval. El papel del productor corresponde, más o menos, al del obispo o el arzobispo; el del director al del arquitecto jefe; el de los guionistas al de los consejeros escolásticos que establecían el programa iconográfico; y el de los actores, cámaras, montadores, encargados de sonido, maquilladores y los diversos técnicos, al de aquellos cuyo trabajo suministraba la entidad física de la obra acabada, desde los escultores, los pintores de los vitrales, los bronceístas, los carpinteros, y los albañiles cualificados, hasta los picapedreros y leñadores. Y si se interpelara a alguno de estos colaboradores, éste diría, con perfecta *bona fides*, que la suya es en realidad la labor más importante, lo que es perfectamente cierto en el sentido de que es indispensable.<sup>8</sup>

Como indispensable parecería considerar a un cinefotógrafo en un medio eminentemente visual. La tradición del cine clásico de Hollywood les confiere un estatus de técnicos, así como la mayoría de los teóricos, críticos y estudiosos, aún los más contemporáneos –como David Bordwell o Jacques Aumont- mientras que para la American Society of Cinematographers “antes que nada, debía ser un artista. La ASC animaba a sus miembros a considerarse

---

<sup>8</sup> Erwin Panofsky, “El estilo y el medio en la imagen cinematográfica” en *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*, Barcelona, Paidós, 2000, (Paidós Estética 28), p. 144.

como gente creativa, comparables al guionista o al director.”<sup>9</sup> En general, la percepción sobre la figura del cinefotógrafo ha cambiado en los últimos años. Néstor Almendros llama la atención sobre ello a finales de los años setenta:

En los últimos años, la crítica cinematográfica dedica más atención y espacio a los hombres de la cámara. Esto se debe quizás a la tendencia actual de reconocer la responsabilidad específica de cada uno de los profesionales que participan en el rodaje de una película. Lo que sí creo es que tal tendencia viene de los Estados Unidos, y no de Europa. Porque los expertos europeos se inclinan por el culto a la personalidad del realizador: la llamada *politique des auteurs*. En mi caso, por ejemplo, son los críticos anglosajones quienes con preferencia han comentado y premiado mi labor. Las críticas europeas, y en particular las francesas, no suelen mencionar al director de fotografía. La prueba más elocuente de que en Europa al director de fotografía no se le concede todavía gran importancia, radica en que los festivales más importantes, como el de Cannes, no contemplan premios a la imagen. En cambio, el Oscar se otorga desde sus comienzos no sólo al director, sino separadamente a los demás técnicos que intervienen en una película. El primer festival del mundo que ha promovido un encuentro/coloquio de directores de fotografía es el de Los Ángeles.<sup>10</sup>

Quizá a ello se deba la poca atención de los historiadores de cine a esta área u otras como la escenografía, el vestuario o el diseño de sonido. En este trabajo se considera al cinefotógrafo como un creador en dominio de una diversidad de técnicas al servicio de una narrativa visual. La presente investigación acudió, desde un primer momento, al uso de una metodología basada en el análisis de la fuente fílmica a partir de dos premisas: la del binomio creativo director-fotógrafo, por un lado, y la revisión de recursos óptico-lumínicos como elementos definitorios de estilo o patrón visual, por otro. La primera de ellas atribuye la responsabilidad de las decisiones sobre los

---

<sup>9</sup> David Bordwell, Janet Staiger, et al., *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1997, p. 386.

<sup>10</sup> Néstor Almendros, *Reflexiones de un cinefotógrafo*, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos/UNAM, 1990, (Material didáctico de uso interno No. 22), p.30.



recursos óptico-lumínicos al director y al fotógrafo. Existe la idea de que es la figura del realizador la que determina tanto los encuadres como los movimientos de cámara, considerados fundamentales en la gramática cinematográfica, mientras que la figura del cinefotógrafo hace de la iluminación su campo autónomo.<sup>11</sup>

Dziga Vertov diría sobre esta relación:

“En su opinión, ¿quién es más importante en el cine documental: el realizador o el operador”, me preguntan.

Tengo ganas de responder a esta pregunta como hacen los niños cuando les piden (sic) si quieren más a su papá o a su mamá.

Los niños responden:

--Quiero más a ambos.

Porque esa no es la pregunta.<sup>12</sup>

Pero, ¿cómo hablar de autoría y autonomía cuando hablamos de un arte colectivo cuya variedad de recursos se orienta a un objetivo único, la construcción de la narratividad? La voz de Panofsky y las campanas de la catedral medieval resuenan todo el tiempo.

Por otro lado, también debe tenerse en consideración el modo de producción de dichas obras. El modelo a seguir era el sistema de casas productoras de Hollywood, que dictaba una serie de normas en que la elección de la figura del director era una más de las decisiones atribuibles al productor, tanto como lo eran los actores o el cinefotógrafo. Aunque la industria mexicana tenía sus especificidades, que otorgaban mayor libertad en los casos de productoras como la de los hermanos Rodríguez o el de Miguel Contreras Torres, que siempre fue productor (director, guionista y coprotagonista) de sus propias películas, el objetivo fundamental no era una obra de arte, sino un producto comercial. El modelo hollywoodense estaba muy presente en la

---

<sup>11</sup> Dominique Villain señala el encuadre como punto fundamental de la colaboración director-fotógrafo: “Esta es la comunión que nos proporciona en un mismo instante el encuadre en el que se materializará por igual la idea del realizador y la del operador.” En Dominique Villain, *El encuadre cinematográfico*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1997, p. 11. Esta concepción atiende a una determinada manera de hacer cine, la del cine francés contemporáneo.

<sup>12</sup> Dziga Vertov, *El cine ojo*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1974, p. 209.

industria mexicana, tanto en las cuestiones de producción, como de forma fílmica. La definición de dicho modelo la proporciona David Bordwell:

...el cine de Hollywood se ve a sí mismo como constreñido por reglas que establecen límites rigurosos a la innovación individual; que narrar una historia es la preocupación formal básica, que hace que el estudio cinematográfico se asemeje al *scriptorium* de un monasterio, el lugar de transmisión y transcripción de innumerables narrativas; que la unidad es un atributo de la forma fílmica; que el cine de Hollywood pretende ser 'realista' tanto en el sentido aristotélico (fidelidad a lo probable) como en el naturalista (fidelidad al hecho histórico); que el cine de Hollywood intenta disimular su artificio por medio de técnicas de continuidad y una narrativa 'invisible' ; que la película debe ser comprensible y no debe presentar ambigüedades; y que posee un atractivo emocional que trasciende clases y naciones. La incansable reiteración de estos preceptos durante al menos setenta años indica que los profesionales de Hollywood se reconocían a sí mismos como artífices de un enfoque definido de la forma y la técnica fílmicas que podemos denominar 'clásico' sin temor a equivocarnos.<sup>13</sup>

En realidad se trata de lo que el autor denomina como paradigma:

Un estilo colectivo, por tanto, establece lo que los semiólogos denominan paradigma, una serie de elementos que pueden, de acuerdo con las reglas, sustituirse entre ellos. Pensar en el estilo clásico como en un paradigma nos ayuda a retener una idea de las opciones que tienen los realizadores dentro de dicha tradición. Al mismo tiempo, el estilo sigue siendo un sistema unificado, porque el paradigma ofrece alternativas limitadas.<sup>14</sup>

El binomio creativo propuesto se inserta dentro del contexto del paradigma clásico. En un inicio se había planteado una tipología de directores para hacer una división del análisis y dar estructura a los capítulos: el director que no sabe de fotografía y presumiblemente da mayor libertad al camarógrafo; aquel que le otorga gran importancia a la fotografía y tiene una

---

<sup>13</sup> David Bordwell, Janet Staiger *et al.*, *op.cit.*, p.3.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p.5

propuesta visual, y el que tiene conocimientos de fotografía pero su interés estilístico no está puesto en lo visual. Aparecieron más variantes de directores, pero esto no funcionaba para clasificar una praxis que desborda dichas categorías. Existen variables con un mismo director, además de las que el mismo responsable de la fotografía ofrece y que Dominique Villain señala: "Afortunadamente, de una película a otra, según el género de la película, y también según las personas implicadas en ella, los roles –los distintos roles atribuidos al [sic] cámara<sup>15</sup>, por ejemplo—no están completamente fijados y las variaciones son infinitas en torno a estos parámetros..."<sup>16</sup> Aunque hay un contexto y un repertorio de convenciones narrativo-visuales, cada película plantea necesidades distintas, a pesar de que se trate del mismo director y el mismo fotógrafo. Néstor Almendros así lo señala: "En cada película se me han presentado problemas diferentes que han tenido soluciones diferentes... Lo cierto es que no existe una fórmula válida para todos los casos."<sup>17</sup> El cinefotógrafo francés Jacques Loiseleux apunta al respecto: "Cada película es un laboratorio de investigación, un prototipo, una pieza única."<sup>18</sup> Por estas razones, el análisis del trabajo de Phillips con los distintos directores quedó dividido por décadas y, a su vez, subdividido por realizador. La división temporal constituyó una manera inicial de establecer periodos aunque, como ya ha sido mencionado, toda periodización tiene una buena carga de arbitrariedad, en donde se quería identificar una determinada praxis. La subdivisión por realizador fue elegida porque supone una cercanía estilística de las obras hechas por el mismo director y el mismo fotógrafo, no necesariamente presente, y porque obedece también a la metodología de análisis aplicada en la que debían deslindarse las constantes del realizador y las del camarógrafo.

El análisis formal de las fuentes fílmicas partió, en un inicio, de la experiencia adquirida con la fotografía. El encuadre, la iluminación, el foco y la óptica fueron elementos a considerar, independientemente de la

---

<sup>15</sup> En España le dicen "el cámara" al operador de cámara.

<sup>16</sup> Dominique Villain, *op. cit.*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1997. p. 52.

<sup>17</sup> Néstor Almendros, *op.cit.*, p. 31 y 147.

<sup>18</sup> Jacques Loiseleux, *La luz en el cine. Cómo se ilumina con palabras. Cómo se escribe con luz*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 56.

responsabilidad de la decisión sobre ellos. El primero de los mencionados adquiriría en cine una especificidad y una terminología propia de acuerdo a la relación con la figura humana: plano general o *long shot*, *full shot*, *medium shot* o plano medio, *close up* o primer plano. La óptica utilizada es otro elemento formal importante que incide tanto en la representación del espacio como en la narratividad; el lente "normal" de 50 mm.<sup>19</sup>, cuya distancia focal es equivalente a la del ojo humano, se utilizaba generalmente hasta los inicios de la década de los cuarenta, cuando *El ciudadano Kane* (1941) introdujo y puso de moda el uso de la lente angular de distancia focal menor a los 35 mm., que estuvo vigente a lo largo de dos décadas. Cuando se utilizaban angulares de mayor amplitud era para denotar una situación psicológica alterada. El foco puede ser suave (*flo*, término que proviene de la foto fija y que tiene su origen en el pictorialismo específicamente), selectivo o nítido.

A estos elementos se agrega uno que es específico del cine: el movimiento de cámara. Éste también tiene sus especificidades: paneo (movimiento horizontal de la cámara sobre su propio eje), *travelling* de acercamiento y alejamiento (movimiento físico de la cámara con una trayectoria definida), *tilt* (movimiento vertical de la cámara sobre su propio eje)...

En lo que respecta al terreno de la iluminación que, como fue dicho anteriormente, se considera el ámbito exclusivo del fotógrafo, tiene como principio la iluminación del paradigma clásico: el sistema de tres luces hollywoodense. Se trata de un entramado de relaciones lumínicas determinado por su intensidad y su dirección. La luz principal o *key light* es la de mayor intensidad; la luz o *fill light*, que puede ser más de una, con menor amperaje; la luz de fondo, también llamado contraluz o *back light* se utilizaba para la creación de volumen y separación de los objetos con respecto al fondo. Las relaciones entre estos tipos de luces determinan el entramado lumínico a construir por el cinefotógrafo. El camarógrafo estadounidense Leon Shamroy decía que cada luz que se utiliza debe tener un significado y estar plenamente justificada, "como las palabras en una oración". El creador de la gramática

---

<sup>19</sup> Según el manual de Charles Clarke, estos podían ser de 35 a 50 mm.

lumínica debía tener conocimiento del funcionamiento de estos principios para hacer un uso dramático, expresivo y narrativo de la luz.

El paradigma clásico aplicaba dos esquemas, o planes generales de iluminación, determinados por las relaciones lumínicas. Si la diferencia entre la luz principal y las de relleno tienen una relación cercana, se trata de un *high key* (tono alto); si las relaciones entre ellas son de un rango mayor se trataba de un *low key* (tono bajo). Su uso dependía del tipo de historia:

In high-key lighting the illumination is almost uniformly bright, and has a very low brightness ratio, say 2:1, or 3:1. High key lighting...is frequently used to enhance moods of cheerfulness, fantasy, gaiety, purity. Low-key lighting, which can be used to underline tension, drama, mystery, for example, occurs when large brightness ratio is used, for instance, when one figure or face is lit in an otherwise black screen. In practice, of course, most lightning set-ups fall somewhere between the two extremes; a term such as 'middle key or 'medium key' may be used, but defining lighting set-ups by their key is a relative and fairly general classification.<sup>20</sup>

Al enfrentarse al análisis de las fuentes en el marco de esta investigación, surgieron varios conceptos. En primer lugar, debía ser deslindada la imagen cinematográfica, mucho más compleja, conformada por elementos dramático-conceptuales, de la cinefotográfica, cuya especificidad se define en la utilización de elementos estrictamente fotográficos, es decir, lumínico-ópticos al servicio de la narratividad cinematográfica. Jacques Aumont, en su fundamental estudio *La imagen*<sup>21</sup> aborda la imagen pictórica, la fotográfica y la fílmica, pero nunca menciona la cinefotográfica. Quizá ello se deba a que se trata de una imagen subordinada a la fílmica, pero no por ello inexistente. Tanto Aumont como Bordwell coinciden en la concepción del cine de ficción como un sistema narrativo, con un espacio y un tiempo contruidos con elementos propios. En la presente investigación se concibe que todos los recursos cinefotográficos se orientan, como ya fue dicho, a narrar una historia,

---

<sup>20</sup> Barry Callaghan, *The Thames and Hudson Manual of Film-making*, London, Thames and Hudson, 1975.

<sup>21</sup> Barcelona, Ediciones Paidós, 1992, (Paidós Comunicación 48).

a construir un espacio verosímil (junto con la escenografía) y a representar el tiempo a través de elementos lumínicos. Otros mecanismos de construcción del tiempo cinematográfico, como el montaje o la construcción de elipsis quedan, evidentemente, fuera. La luz adquiere aquí varias funciones en su carácter narrativo. Coinciden con las que Jacques Aumont le atribuye en su análisis sobre la representación pictórica y de manera paradójica le niega en la fílmica<sup>22</sup>:

- La función dramática.- Aumont ubica ésta en la estructuración del espacio. Aquí también se concibe que se le utiliza en la caracterización de los personajes y de las situaciones.
- La función simbólica.- "...asocia la presencia de la luz en la imagen a un sentido", nos dice Aumont, aunque para él ésta no exista en el cine.<sup>23</sup>
- La función atmosférica.- La creación de atmósferas en el cine es tan fundamental como sutil; quizá por ello al autor mencionado le parezca una cuestión menor aun en la pintura.

Desde que en la historia del cine se acudió a la creación de obras a partir de la oscuridad de los estudios, la luz fue una construcción en manos del cinefotógrafo. El blanco y negro enfatizó su manejo interpretativo, ya que éste implica en sí mismo una abstracción y una trasposición de valores que se toman de la realidad fenoménica. El director de fotografía Jacques Loiseleux habla de la luz de la realidad, "la que podemos observar en la vida, la luz del mundo, natural o artificial" y las luces culturales "que encontramos en la pintura, la fotografía, el teatro, la arquitectura"<sup>24</sup>. Según este autor, la luz en el cine tendría una naturaleza cultural en donde su artífice sería un creador y un intérprete: "El campo creativo abierto por la luz artificial es tan amplio que todavía no cesa de ser explorado y progresar incluso hoy día, cuando los

---

<sup>22</sup> Véase Jacques Aumont, *El ojo interminable. Cine y pintura*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1997, (Paidós Comunicación Cine 78).

<sup>23</sup> "El simbolismo de la luz es siempre, en el cine, algo anodino o como adherido: como si, habiéndole hecho encarnar la pintura los valores más inmateriales –Dios, el monarca, la naturaleza, hubiese agotado sus posibilidades." *Ibidem*, p. 133.

<sup>24</sup> Jacques Loiseleux, *op.cit.*, p.15.

rodajes en estudio son cada vez más raros y con ellos es cada vez menos frecuente la oportunidad de realizar luces libremente interpretadas.”<sup>25</sup>

Con respecto a la composición de cuadro, que se concibe en general, como la disposición y arreglo de los objetos y personajes dentro de él, se utilizó un concepto que alude a la especificidad lumínica con sus diversas gradaciones y distribución: la composición tonal.

El término naturalismo en el contexto de este trabajo, más allá de las implicaciones del realismo pictórico y el naturalismo literario del siglo XIX, y de cualquier consideración teórica, sólo significa que tiene apego a la realidad fenoménica. Los cinefotógrafos de la época que se aborda en este trabajo, tenían como principio estudiar y representar la luz de la manera en que ésta se presenta en la vida cotidiana, aunque las limitaciones técnicas y las convenciones del paradigma clásico hollywoodense no hicieran más que evidenciar el artificio.

Debido a que es imposible aprehender las variantes que pueda producir la sensibilidad de las distintas películas, ese elemento no se aborda en este trabajo. De la misma manera, el proceso del laboratorio, en el que se homogenizaban secuencias mediante la luz, tiende a ser problemático debido a las condiciones precarias de los laboratorios mexicanos. Se hace imposible entonces, determinar de qué manera afectaba la visualidad de las cintas.

Estas consideraciones teórico-metodológicas se aplicaron de manera sistemática en el caso de Luis Buñuel y Alex Phillips quienes colaboraron en *Subida al cielo* (1951) y *Robinson Crusoe* (1952) –una de las primeras películas mexicanas filmadas enteramente a color--, aunque tuvieron que quedar fuera del presente trabajo ya que pertenecen a la década de los cincuenta, por las razones anteriormente esgrimidas.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>26</sup> Este esfuerzo fue publicado en “Buñuel y los cinefotógrafos mexicanos”, *Alquimia*, núm. 28, septiembre-diciembre 2006.

El estudio de la trayectoria de Alex Phillips en tres décadas de trabajo intenta acercarse al entendimiento de la especificidad de lo cinefotográfico dentro de lo cinematográfico y contribuir a la construcción de una historia de la visualidad cinematográfica en México.





## Capítulo 1

# HISTORIAS DE LUZ Y MOVIMIENTO

Histories of cinema tell the stories of films, their stars and directors but, strangely, give very incomplete accounts of the continuum of visual concepts employed. We have little idea how these moving images were materialized and the contributions of those who made them. The cinematographer is a key player in all this, and yet his or her ideas and working processes still appear very mysterious.

Catherine Greenlagh, 2003<sup>1</sup>

Los trabajos sobre historia de la cinefotografía son escasos. En México son casi inexistentes, como se verá más adelante. Tampoco hay abundancia de títulos en cinematografías de otras latitudes. La norteamericana, que es la que se podría pensar prolija en cualquier tipo de trabajo relacionado con el cine, cuenta con algunos títulos, pero no en la cantidad que se esperaría, y tampoco desde una perspectiva crítica. Y es que la fotografía de cine es un terreno reciente para la reflexión teórica e histórica, como lo refleja la fecha de publicación del primer trabajo con enfoque histórico en la materia, *Making Pictures: A Century of European Cinematography*, aparecido en el año de 2003.

Sin embargo, encontramos varios tipos de escritos de tema cinefotográfico en el contexto norteamericano. Se abordarán aquí, sin que su análisis pretenda siquiera ser exhaustivo en los títulos (ya que esto excedería los límites de este trabajo), sino más bien centrado en las distintas formas utilizadas en el abordaje del fenómeno cinefotográfico a manera de parámetro. La hemerografía norteamericana no será tratada porque se considera suficientemente ilustrativa la revisión bibliográfica y su revisión excedería la intención de lo anteriormente planteado. Se incluye

---

<sup>1</sup>Catherine Greenlagh, "Shooting from the Heart, Cinematographers and their Medium" en *Making Pictures: A Century of European Cinematography*, New York, IMAGO / Federation of European Cinematographers / Harry N. Abrams, 2003.

dentro de lo producido en el extranjero, por su importancia en la materia, el primer esfuerzo de abordaje histórico, que no es norteamericano, sino europeo. A continuación se analizarán textos elaborados desde la perspectiva de la teoría de cine, referentes a distintos aspectos relativos a la fotografía cinematográfica. Por último, se procederá a analizar la producción bibliográfica para el contexto mexicano, pero incluyendo la hemerografía, ya que la publicación periódica es un espacio recurrente para esfuerzos tanto académicos como de difusión en la materia.

## I

A fines de los años cuarenta del siglo XX, el cinefotógrafo John Dalton, experto en iluminación de películas de misterio, escribió un manual con un llamativo título, *Painting with Light*, que comenzó a esgrimirse en una serie de artículos publicados en la revista *International Cinematographer* en 1945. Estos fueron revisados para adquirir forma de libro que compró la editorial Macmillan y que publicó en 1949. La obra tuvo cierta fortuna crítica, pero sobre todo, gran éxito de ventas, ya que no existía texto alguno sobre el tema. Entre sus colegas fue muy criticado por el título del libro, que les pareció excesivo y pretencioso, si bien le otorgaban interés para el principiante: “[*The volume*] is of interest to the student cinematographer, but unfortunately it falls far short of the mark set by its title because the author has kept his text so concise as to be almost an abridgement”<sup>2</sup>. Se trata de una obra didáctica, que además de tener el valor de ser la primera, de abordar desde cuestiones muy básicas hasta detalles sofisticados de iluminación, constituye un documento sobre la práctica cinefotográfica de los años cuarenta.

El testimonio del cinefotógrafo Allen Daviau, quien en sus mocedades accedió a dicha obra, quizá ilustre, por un lado, el encono y virulencia de los colegas hacia el libro de Dalton, y por otro, la importancia de dicho trabajo pionero:

---

<sup>2</sup> Crítica de *American Cinematographer* de 1957, citada en la introducción de Todd McCarthy a John Dalton, p. xxxiii.

At the time the book came out, no one was going to tell you any secrets about cinematography, and he had the instructions! It was the only case of an insider telling you what he did. It was a basic book from a master, and that was so important. This was the one and only book at the time that had some "how to" to it... The influence the book had on a whole group of us was tremendous –we studied cinematography through *Painting with Light*–<sup>3</sup>.

La obra fue reeditada en 1995 por la Universidad de California, y constituye una prueba de que la tecnología puede cambiar, pero los principios de la fotografía de cine persisten, sobre todo en cuestiones de iluminación en las que Dalton fue un gran maestro.

Pasó mucho tiempo para que apareciera otra obra sobre el tema. Quince años después, en 1964, un cinefotógrafo de Hollywood, Charles G. Clarke, publicó su manual *Professional Cinematography*, mismo que fue reimpresso en 1968 y finalmente en 2002, en una edición revisada a cargo de la American Society of Cinematographers. En la introducción a esta edición contemporánea, los editores no consideraron pertinente hacerle un prólogo a la obra (así que se asume que se trata de la misma introducción aparecida en la edición de 1964 y la reimpresión de 1968). En ella, Clarke afirma que no conoce un buen libro sobre técnica cinefotográfica, ni sobre iluminación, ignorando por completo el texto pionero de Dalton, e incluso el primer manual publicado por la American Society of Cinematographers en 1966 (aunque, curiosamente, éste sí aparece en su bibliografía): "Little has appeared heretofore on the technique of the cinematographer, and I know of no comprehensive text-book on lighting"<sup>4</sup>.

Hacia el final de la década, en 1968, el interés del historiador Kevin Brownlow sobre el cine silente norteamericano se concretaba en un trabajo pionero: *The Parade's Gone By*. En él se abordaba la labor de los directores más importantes, como D.W. Griffith, Cecil B. DeMille o Josef Von Sternberg, escritores, productores y actores; pero también, la de oficios considerados técnicos o menores, como el de los editores, la dirección de

---

<sup>3</sup> Citado en John Dalton, *op. cit.*, p. xxxiv.

<sup>4</sup> Charles G. Clarke, *Professional Cinematography*, Hollywood, ASC Press, 2002, p. 10.

arte, y la cinefotografía, e incluso dedicaba un capítulo entero a un solo camarógrafo: Charles Rosher. Brownlow menciona por primera vez la condición de minusvaloración en la que se encontraba el trabajo detrás de la lente y subrayaba su importancia:

The value of the cameraman's contribution to a motion picture cannot be overestimated. Not that there is much danger. Reviewers still talk in terms of a director's "fine, atmospheric lighting" or his "brilliant handling of the camera". Hardly ever does the cameraman rate a mention. This misconception has led to the assumption that lighting and composition are elements controlled by the director, with the cameraman merely carrying out instructions....The cameraman captures the visuals. The director sets them up, controls them, judges them...but it is the cameraman who records them on film. Consequently, his responsibility is enormous. Everything rests on his skill; the creation of the atmosphere, the translation of the director, the whole look of the film...<sup>5</sup>

En los inicios de los años setenta hubo mayores intentos consistentes para entender el fenómeno cinefotográfico desde la perspectiva del estudioso del cine, reflejado en dos trabajos fundamentales casi paralelos: *Hollywood Cameramen: Sources of Light*, de Charles Higham, y *Behind the Camera: The Cinematographer's Art*. Ambos partieron del principio de la fuente oral, es decir, de la publicación de entrevistas con un estudio introductorio de los autores a manera de ensayo histórico. Dicha manera de abordar el trabajo del cinefotógrafo ha sido recurrente desde entonces hasta fechas tan recientes como 1999, en que se publicó *Directores de fotografía*<sup>6</sup>.

En *Hollywood Cameramen: Sources of Light*, escrito a fines de la década de los sesenta y publicado por primera vez en 1970, Charles Higham realizó una serie de entrevistas a siete cinefotógrafos de la vieja guardia, aquellos que trabajaron desde los días silentes de la historia del cine. El estudio introductorio hace el intento, por primera vez, de abordar la historia de la cinefotografía en Hollywood. Es de hacerse notar que está

---

<sup>5</sup> Kevin Brownlow, *The Parade's Gone By*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1968, p. 212.

<sup>6</sup> Peter Ettedgui, *Directores de fotografía*, Barcelona, Editorial Océano, 1999.

escrita a partir del análisis visual de fuentes fílmicas, así como testimoniales, además de alguna que otra historia del cine norteamericano no manifestada explícitamente. El autor se convierte posteriormente en el “biógrafo de las estrellas”, ya que publica una larga lista de títulos desde los años setenta hasta los noventa sobre estrellas de Hollywood. Los primeros libros de Higham publicados en los años sesenta –*Hollywood in the Forties* (1968) y *The Celluloid Muse: Hollywood Directors Speak–*, son un antecedente que le da un conocimiento histórico del fenómeno cinematográfico en la Meca del cine, y una pauta formal (la de las entrevistas) para abordar el tema de la cinefotografía.

Higham habla primero sobre los diferentes estilos visuales en los directores de Hollywood, y deslinda el ámbito del director y del cinefotógrafo:

Directors, until recent years at least, have been content to establish their signature through the handling of the players, the expert, highly individual handling of dialogue scenes, and the juxtaposition of sequences in the cutting-room. They have left the physical look of a film –often, in fact, its whole physical direction in the matter of the visuals– to specific cinematographers<sup>7</sup>.

Para Higham, la factura visual de una película era responsabilidad exclusiva del camarógrafo, a excepción de directores como Hitchcock, Welles, Rex Ingram o Mamoulian, que sí tenían una propuesta formal personal.

El autor hace una revisión de las texturas visuales logradas por cada director con distintos fotógrafos, haciendo implícito el análisis formal a partir del binomio director-fotógrafo, propuesta metodológica sorprendente en un trabajo pionero. Continúa haciendo una breve historia de la cinefotografía hollywoodense hasta el advenimiento de la nueva ola francesa.

Higham, poseedor de una amplia cultura fílmica-visual que utiliza como fuente primaria directa en la elaboración del planteamiento de análisis director-fotógrafo y su breve historia de la cinefotografía, elabora la primera

---

<sup>7</sup> Charles Higham, *Hollywood Cameramen: Sources of Light*, Bloomington, Indiana University Press, [1970], p. 7.

aproximación de carácter histórico en el campo de la cinefotografía. A continuación presenta una serie de entrevistas hechas a siete cinefotógrafos de gran trayectoria, como James Wong Howe, Karl Struss y Stanley Cortez. Darle voz a los responsables directos de la factura visual de un *film* se convertirá en una de las formas más frecuentes de abordar el trabajo del cinefotógrafo.

Leonard Maltin, crítico e historiador de cine, comienza a interesarse y trabajar sobre temas cinefotográficos de manera casi paralela a Charles Higham. Publica en 1971 *Behind the Camera: The Cinematographer's Art*. En dicha edición publica cinco entrevistas a cinefotógrafos de diferentes generaciones, en un afán de dar un cierto panorama histórico-generacional, "an overview of American films, stressing the role of the cameraman". Aclara que la selección hecha buscaba ser ilustrativa de los procesos históricos comprendidos en el ámbito de la fotografía de cine: "It is hoped that these five interviews, spanning the length of the motion picture business in Hollywood, from the turn of the century to 1970, will provide a rounded picture of the filmmaking process, both yesterday and today's"<sup>8</sup>.

El autor hace una introducción con el subtítulo de "A Survey of Hollywood Cinematography", en la que hace mención del estado en que se encuentran los estudios sobre cine a inicios de los años setenta –en estado embrionario, ya que se trata de un arte con pocos años de existencia– y manifiesta la esperanza de que sean abordados varios aspectos del cine que no se habían tenido en consideración: "perhaps we will find ourselves finally coming to terms with various aspects of film which have been either ignored or poorly treated thus far"<sup>9</sup>. Para Maltin, la "teoría del autor" que prevaleció en los años sesenta postulada por los teóricos franceses de *Cahiers du Cinema*, en la que se concibe al director como el autor de una obra fílmica, hizo mucho daño a otras áreas comprendidas dentro del fenómeno fílmico, como el trabajo del escritor, del editor, del escenógrafo o del compositor. "The auteur theory had opponents as well as adherents, but the results of its popularity hurt everyone. Many film critics and writers became so

---

<sup>8</sup> Leonard Maltin, *The Art of the Cinematographer. A Survey and Interviews with Five Masters*, New York, Dover Publications, 1978, p. 62. La segunda edición, que cambia de título, incluye tanto el prólogo a la edición de 1971 como el de la edición de 1978, pero el texto es el mismo.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 1.

immersed in the work of the director that they dismissed the contributions of everyone else connecting with filmmaking<sup>10</sup>. Plantea entonces abordar el cine y cualquiera de sus aspectos, incluida la cinefotografía, desde la perspectiva de la colaboración, del concepto de cine como un trabajo colectivo: "filmmaking has always been, and always will be, a collaboration... a merging of talents"<sup>11</sup>.

A continuación, el autor comienza a hacer un recorrido por la historia del cine y de la cinefotografía, retomando el trabajo de camarógrafos cuya labor se considera representativa, como la de Billy Bitzer (fotógrafo de D. W. Griffith). Dentro de este periodo, rescata la labor de Totheroth, el fotógrafo de Chaplin (labor que no es mencionada por ningún otro autor de los revisados). Hace una periodización y señala elementos generales que caracterizan y conforman una época. Se trata, junto con la introducción de Higham, de uno de los primeros dos intentos de hacer una breve y general historia de la cinefotografía en Hollywood.

Maltin aclara en el prólogo de su primera edición que "When I embarked upon this project, I knew very little about cinematography"<sup>12</sup>, y es que poco podía saber, porque poco se había escrito. En esta aproximación histórica pionera, el autor utiliza como fuentes primarias las fílmicas –haciendo gala de un impresionante bagaje fílmico-visual, al igual que Higham–, las testimoniales de los mismos cinefotógrafos, así como fuentes hemerográficas como *American Cinematographer*, la importante publicación de la American Society of Cinematographers, y las bibliográficas que abarcan biografías de directores o de actores.

La primera biografía de un cinefotógrafo fue escrita en los años cuarenta, aunque su publicación demoraría algunas décadas. Hacia 1939, el Museo de Arte Moderno de Nueva York le pidió a G. W. Bitzer –llamado cariñosamente Billy Bitzer– que le ayudara a clasificar y fechar algunos boletines de la *Biograph* (la casa productora para la que trabajó), en donde él había trabajado por tantos años. Y fue entonces cuando Bitzer comenzó a escribir sus memorias cinefotográficas. En marzo de 1944 concluyó la introducción a su legado escrito, lamentablemente interrumpido por una

---

<sup>10</sup> *Idem*

<sup>11</sup> *Idem*

<sup>12</sup> *Idem*

serie de ataques cardíacos que terminaron con su vida en abril de 1944. Se desconocen las razones por las que su trabajo no vería la luz hasta casi cuarenta años después, en 1973. Beaumont Newhall le haría una introducción al libro *Billy Bitzer. His Story*, misma que refleja la ingenuidad de los historiadores de la fotografía fija (aun de las dimensiones de la figura de Newhall, quien fue uno de los estudiosos que reclamó el terreno de la fotografía para la Historia), al creer que se puede abordar la cinefotografía de la misma manera, así como el artilugio de recurrir a la historia del cine para esconder la falta de elementos teóricos específicos para la fotografía en movimiento. Dicha introducción no está fechada. Bien podría haberse hecho cuando Newhall trabajaba para el MOMA en los mismos años que Bitzer estuvo ahí, o hacia los años setenta cuando fue editado finalmente el libro.

El libro está escrito en un tono de gran sencillez, sorprendente en un personaje que pudo haber dejado grabado en bronce su legado a la cinematografía norteamericana gracias a su trabajo al lado del maestro D. W. Griffith: "Being pioneers, we were credited with having inventive minds, but it was really a case of necessity being the mother of invention [...] The fact is that we often learned new tricks through our mistakes"<sup>13</sup>. A dicha sencillez se añade una cualidad insólita, la de la honestidad profesional e intelectual, por virtud de la cual reconoce su ignorancia sobre cuestiones en las que otros le atribuían genialidad. Bitzer habla en donde muchos otros se hubiesen mantenido callados. El camarógrafo relata que algún periodista había escrito sobre su trabajo de iluminación haciendo alusión a las escuelas pictóricas alemana y francesa, sobre las cuales no tenía ni idea. Así que decidió ir al Museo Metropolitano de Nueva York y le pidió al portero que le indicara dónde se encontraba la sala de la Escuela Francesa, "I didn't know much about art"<sup>14</sup>.

La estructura del libro sigue un orden cronológico acorde con el desarrollo de su propio trabajo, con las anécdotas y los elementos que el cinefotógrafo considera destacables. El octavo capítulo comprende su encuentro con Griffith, y en adelante le dedica un capítulo entero a cada

---

<sup>13</sup> G. W. Bitzer, *Billy Bitzer. His Story*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1973, p. 4.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 83.



una de las películas importantes en las que trabajó con él. Termina hablando del cambio de los tiempos a fines de los años veinte y lo que esto significó para los cinefotógrafos de la vieja guardia como él.

Es digno de ser mencionado el relato de la solución del gran plano secuencia en *Intolerancia* (1916), que todo el mundo (incluso Georges Sadoul) creía que había sido hecho montando la cámara en un globo. Bitzer cuenta que se intentó hacerlo así, pero que, como él se mareaba, tuvo que proponer la construcción de un enorme *dolly* que comenzaba en una plataforma de 150 pies de altura, cuyo carro –en donde iban montados la cámara y Bitzer– debía ser arrastrado por 25 personas<sup>15</sup>. El relato de la forma en que se inició la utilización del *soft-focus* como herencia del pictorialismo fotográfico en el cine, constituye una de las grandes contribuciones de esta autobiografía como documento histórico para la historia de la fotografía de cine.

A finales de la década Kevin Brownlow volvía a abordar el estudio de la época del cine silente de Hollywood; publicaba ahora *Hollywood: The Pioneers*.<sup>16</sup> El autor incluía, de nuevo, un capítulo sobre la cinefotografía: "Trick of the Light. Salute to the Cameramen" en donde proporcionaba textos breves sobre distintos cinefotógrafos del periodo mudo como Frank B. Good, James Wong Howe o Harry Fischbeck. La estructura del capítulo es interesante, porque la construye a través de la fuente fotográfica, de imágenes de los camarógrafos realizando sus labores.

En los años ochenta apareció un libro en formato de entrevistas a quince cinefotógrafos con el título de *Masters of Light. Conversations with Contemporary Cinematographers*<sup>17</sup>. La selección obedecía a una voluntad de mostrar el trabajo de los mejores camarógrafos contemporáneos que habían trabajado en Hollywood "en sus propias palabras". La selección es ciertamente significativa, ya que abarca justamente el gran cambio generacional que se da a principios de los sesenta, década en que la mayoría de los entrevistados comenzaron a trabajar en las producciones independientes que surgían como alternativa al rígido sistema sindical de

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 135.

<sup>16</sup> Kevin Brownlow, *Hollywood: The Pioneers*, Londres, Collins, 1979.

<sup>17</sup> Dennis Schaefer y Larry Salvato, *Masters of Light. Conversations with Contemporary Cinematographers*, Los Angeles, University of California Press, 1984.

Hollywood. Por otro lado, fueron asimismo fotógrafos que recibieron la influencia del gran cambio formal planteado por la Nueva Ola francesa.

La brevísima introducción de los autores señala un cambio de apreciación del trabajo del cinefotógrafo a partir de la década de los setenta: "In the past decade the cinematographer's star has burned ever more brightly"<sup>18</sup>. Esto lo atribuyen (como ya lo había esgrimido Maltin) al declive de la "teoría del autor" y a la concepción del cine como un arte colectivo en donde se comienza apreciar el trabajo del cinefotógrafo, no solo técnica, sino también artísticamente. Se sitúan las entrevistas en este contexto, y se hace un mínimo recorrido histórico en la introducción.

Los autores, a pesar de no ser conocidos como historiadores de cine, sí hacen gala en las entrevistas de un gran manejo técnico (aunque ya hubieran advertido en la introducción que no se trataba de un libro que abordase el cómo, sino el porqué). El libro documenta a través del testimonio directo del cinefotógrafo el cambio generacional en la historia, no sólo de la cinefotografía en Hollywood, sino a nivel mundial, así como el cambio de concepción sobre su propio oficio por parte de los cinefotógrafos mismos. Se trata de una obra cuya vigencia se reitera en los años noventa con la traducción española y con las reimpressiones actuales.

Hacia los años noventa encontramos pocos títulos nuevos, aunque hubo dos hechos significativos: la elaboración en 1992 por parte del American Film Institute de un documental sobre la historia de la cinefotografía hollywoodense, y la reimpresión de la obra pionera de John Dalton con una introducción importante desde el punto de vista historiográfico.

*Visions of Light. The Art of Cinematography* es un documental de dos horas sobre la historia de la cinefotografía concebida a partir de los elementos técnico-formales de la historia del cine, fundamentalmente del norteamericano. Se utiliza una gran cantidad de material de *stock* (fuente visual primaria) y de entrevistas a cinefotógrafos activos en la década (fuente primaria testimonial). Se destacan trayectorias de cinefotógrafos (Gregg Toland, Conrad Hall, Gordon Willis) y películas en particular (*Raging Bull*, *Chinatown*) cuyas contribuciones se consideran un hito en la historia

---

<sup>18</sup>*Ibidem*, p. 2.

de la cinefotografía en Hollywood. Este trabajo contribuyó a difundir, a nivel de medios, la importancia del trabajo del camarógrafo.

Tres años más tarde apareció una reimpresión de la Universidad de California de la ya mencionada obra de John Dalton (1949). La introducción hecha por Todd McCarthy constituye un importante esfuerzo en la construcción de una historia crítica de la cinefotografía en Hollywood. McCarthy había sido el guionista y el co-director de dicho documental (*Visions of Light*), así que ya tenía bastante trabajo de investigación realizado al momento de escribir esta introducción, cuestión que se ve reflejada en la factura del texto. McCarthy –que no es historiador, sino cineasta– hace una excelente labor desde el punto de vista histórico. Comienza con una breve historia de la trayectoria profesional de Dalton a través del análisis de su filmografía, realizado de manera cronológica. En sus descripciones formales utiliza como fuente primaria la fílmica (como ya lo había hecho en el documental) para mostrar analíticamente el tipo de trabajo cinefotográfico de Dalton. Se apropia también de fuentes orales, como una entrevista al camarógrafo historiado, así como de algunos directores para los que trabajó el camarógrafo. La hemerografía y el archivo documental de Dalton complementan el cuadro de las fuentes primarias con las que está predominantemente construido el texto. Las fuentes bibliográficas citadas muestran, por otro lado, el estado de pobreza de estudios sobre el tema. El autor, como buen historiador, hace crítica de fuentes, sin dejar que el testimonio oral del personaje en cuestión anule las otras fuentes o que incluso determine la historia. El autor realiza una revisión historiográfica en donde el trabajo de su personaje ha sido "... critically and historically neglected, save for the odd *noir* specialist such as Shrader..."<sup>19</sup>. Después de haber dado un panorama sobre el personaje y su trabajo, McCarthy procede a dar una ubicación historiográfica, el debido peso específico de la obra reeditada de Dalton: su origen, la fortuna crítica obtenida por la primera edición y los motivos de la importancia de la reedición de la obra.

---

<sup>19</sup> John Dalton, *op. cit.*, p. xxxii.

Al inicio de la década siguiente, el cinefotógrafo Andrew Laszlo publicó *Every Frame a Rembrandt. Art and Practice of Cinematography*<sup>20</sup>. Autor del trabajo visual de cuarenta películas, eligió cinco de ellas como espacio didáctico y de reflexión para discutir cuestiones fundamentales para la cinefotografía. Andrew Quicke, colega, promotor de la publicación y prologuista, añade que uno de los objetivos del trabajo era " [to] convert his lifetime experience as a cinematographer into a permanent document for a new generation"<sup>21</sup>. No se trata de un libro de técnica, sino de reflexión sobre los problemas concretos enfrentados a la hora de realizar cinco obras específicas desde el punto de vista del camarógrafo.

El título del libro *-Every Frame a Rembrandt-* utiliza una expresión que comenzó a escucharse en los estudios cinematográficos en los inicios del cine sonoro para hablar de una voluntad de perfección: "Although in most cases the expression is used lightly, and not infrequently with a certain amount of sarcasm, its true meaning speaks highly of most cinematographers' commitment to produce the best, most interesting, unusual, and memorable images of the screen"<sup>22</sup>. Este libro se ha convertido en un libro obligado en cursos universitarios de cinefotografía en los Estados Unidos.

En el año 2000 apareció en formato de DVD *Sven Nykvist. Light Keeps Me Company*, obra histórico-biográfica sobre el gran fotógrafo de Ingmar Bergman, realizada por el hijo del artista de la luz, en donde se refleja la voluntad de divulgar el conocimiento de la obra de su padre, así como de darle un lugar en la historia de la cinefotografía: "My film is a manifestation of Sven's contribution to the history of cinematography"<sup>23</sup>.

El documental aborda su trabajo con directores como Ingmar Bergman, Woody Allen, Louis Malle, Roman Polanski, Andrei Tarkovsky y Richard Attenborough. Esto se hace a través de las secuencias de las películas mismas y de las entrevistas a cada director, así como a las actrices

---

<sup>20</sup> Andrew Laszlo, *Every Frame a Rembrandt. Art and Practice of Cinematography*, Boston, Focal Press, 2000.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. xiv.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. xv.

<sup>23</sup> Carl-Gustaf Nykvist, *Sven Nykvist. Light Keeps Me Company*, Nueva York, First Run Features, 2000.

que participaron en ellas, como Liv Ullman, Gina Rowlands y Susan Sarandon.

Para los fragmentos biográficos que adquieren cierto carácter intimista se utilizan fotografías y fragmentos de películas familiares, así como pietaje tomado en 1998 (año de factura del documental) del fotógrafo en su cotidianidad: sentado en la sala de su casa, tendiendo su cama o saliendo al jardín de su casa en invierno, cuando manifiesta en voz *en off*: "Feeling wrapped in light gives me a sense of spiritual atmosphere. You've got light. You needn't feel alone". Se utilizan en la narración las ideas y los conceptos del fotógrafo a lo largo del documental. El director mezcla adecuadamente, aunque no en estricto orden cronológico, los hechos significativos de su vida y su trabajo que revelan la trayectoria de Sven Nykvist como una de las más importantes dentro de la historia de la cinefotografía mundial.

También en el 2000, la American Society of Cinematographers inauguraba su gran proyecto editorial sobre cinefotógrafos clásicos y contemporáneos, así como de técnica y de historia del cine, con un flamante primer título: *Writer of Light. The Cinematography of Vittorio Storaro, ASC, AIC*<sup>24</sup>. Éste consistía en una extensa recopilación de artículos y entrevistas aparecidas en la revista *American Cinematographer* (editada por la ASC) desde 1980 hasta la última entrevista hecha por Ray Zone al cinefotógrafo en septiembre de 2000. En el prólogo a esta obra, la American Society of Cinematographers anuncia su proyecto editorial, Warren Beatty escribe unas breves palabras introductorias en su calidad de director, alabando el trabajo de su colaborador de varias películas, y Ray Zone hace una breve introducción sobre la importancia conceptual del color en Vittorio Storaro. Zone es editor de reseñas de *American Cinematographer*, cuya formación se presupone en estudios cinematográficos. Esta forma de obras monográficas a partir de la compilación de artículos y entrevistas se convierte en una manera de abordar el trabajo de varios cinefotógrafos por parte de la ASC, cuya labor editorial se convierte en una de las más importantes en el tema en lo que va de esta década.

---

<sup>24</sup> Ray Zone (comp.), *Writer of Light. The Cinematography of Vittorio Storaro, ASC, AIC*, Hollywood, ASC Press, 2000.

Otro ejemplo de dicha labor editorial es el libro *Reflections. Twenty-one Cinematographers at Work*<sup>25</sup>. El interés didáctico es el objetivo fundamental de esta obra, que surge a partir de una serie de artículos aparecidos en *American Cinematographer*, en una sección titulada *Reflections*, de donde el libro toma nombre. En estos artículos, varios cinefotógrafos elegían una secuencia de alguna obra en particular y explicaban paso a paso los fundamentos y elementos de su factura. Cada uno de los diecisiete profesionales de la lente seleccionados (incluidos grandes maestros europeos como Henri Alekan o Raoul Coutard), aborda un aspecto distinto de la cinefotografía: "What gives *Reflections* its unique and exciting perspective are the detailed descriptions and revelations by notable 'masters of light' as they recreate for film students vivid examples of the lighting of a single shot from their work"<sup>26</sup>.

Hacia 2003 aparece publicado el primer intento de abordar la cinefotografía desde el punto de vista histórico por parte de la Federación Europea de Cinefotógrafos: *Making Pictures: A Century of European Cinematography*<sup>27</sup>. El libro contiene varios ensayos, cuatro de los cuales abordan el punto de vista de reconocidos cinefotógrafos como Luciano Tovoli, quien se refiere a la cuestión del tardío y regateado reconocimiento a los de su gremio. Jack Cardiff habla de la relación que debe existir entre el director y su camarógrafo. Sven Nykvist discurre alrededor de su labor como director de fotografía y en especial como fotógrafo de Bergman, a quien reconoce como deuda de gratitud su pasión por la luz: "There is no question that it was Ingmar Bergman who taught me the respect and gratitude I feel for light. It was through my relationship with him that light grew into a passion that dominates my life"<sup>28</sup>. Giuseppe Rotunno habla brevemente sobre diversos aspectos del trabajo del cinefotógrafo, y, como reverso de la moneda, el director Bernardo Bertolucci habla sobre la relación director-fotógrafo, misma que reconoce como una colaboración en donde existe un espacio de creación exclusivo del cinefotógrafo. Marcello

---

<sup>25</sup> Benjamin Bergery (comp.), *Reflections. Twenty-one Cinematographers at Work*, Hollywood, ASC Press, 2002.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. vii.

<sup>27</sup> *Making Pictures: A Century of European Cinematography*, IMAGO, The Federation of European Cinematographers, Harry N. Abrams, 2003.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 10.

Mastroianni aborda la experiencia del actor ante la labor del profesional de la cámara. Dos ensayos abordan de manera más extensa la historia de la cinefotografía europea, ambos elaborados por historiadores de cine. Un jurado de tres profesionales de la cámara realizó una selección de 100 películas como representativas de lo mejor de la cinefotografía europea, analizadas todas ellas desde el punto de vista formal e histórico por dos académicos con excelente material visual, tomado directamente de los fotogramas de las películas estudiadas (cosa que en México es imposible hacer –a menos que seas Gabriel Figueroa Flores y hagas uso del archivo familiar–, debido a los altísimos costos de reproducción de un patrimonio que se dice nacional<sup>29</sup>). Al final, incluye un capítulo sobre las herramientas del oficio, una bibliografía mínima sobre el tema y un glosario.

El primer ensayo histórico dentro de esta obra es elaborado por el historiador de cine Michael Leitch con el título "A History of European Cinematography". Se trata de una historia de la cinefotografía desde el punto de vista técnico, inserta dentro de la historia del cine. Uno de los grandes aciertos del texto es el abordaje de una periodización de la actividad a partir de elementos técnico-formales, así como por regiones que utilizaban elementos visuales comunes. Se establece una historicidad de la visualidad cinefotográfica: el tipo de movimientos de cámara, encuadres e iluminación.

En este ensayo, el autor construye el texto esencialmente con fuentes bibliográficas (aunque hay ausencia de aparato crítico, quizá por tratarse de un libro de divulgación), de historia del cine e historia de la técnica; escritos y biografías de directores y fotógrafos (hay citas a Eisenstein, Abel Gance, Buñuel, así como a la autobiografía del camarógrafo inglés Jack Cardiff). Desde luego, acude a la fuente fílmica como fuente primaria. Menciona varias entrevistas, pero no aclara el origen de las mismas, aunque podría pensarse que son de procedencia hemerográfica.

Cathy Greenlagh, en su ensayo "Shooting from the Heart- Cinematographers and their Medium", revisa lo que se ha escrito sobre cinefotografía y lanza su conclusión al inicio del texto a manera de advertencia:

---

<sup>29</sup> Los costos de reproducción de un fotograma ascienden a \$500.00, lo que dificulta la labor de investigación en este ámbito.

Histories of cinema tell the stories of films, their stars and directors but, strangely, give very incomplete accounts of the continuum of visual concepts employed. We have little idea how these moving images were materialized and the contributions of those who made them. The cinematographer is a key player in all this, and yet his or her ideas and working processes still appear very mysterious<sup>30</sup>.

El ensayo comprende una sección dedicada a la parte teórica del quehacer del cinefotógrafo. En ella define la tarea de éste como muy cercana a la del director: "The cinematographer, like the director, must balance the creation of images with storytelling"<sup>31</sup>.

En esta creación de imágenes con funciones narrativas, propone la autora, se debe de tener un buen entendimiento del espacio y del tiempo, así como de lo que ella define como los tres elementos esenciales de la cinefotografía: la composición (o encuadre), el movimiento y la iluminación. Greenlagh hace una revisión de las funciones narrativas de cada uno de estos elementos. En el siguiente apartado se hace revisión de las relaciones del cinefotógrafo con el director y con sus subordinados. La primera de ellas la define como una colaboración creativa en donde la última palabra la tiene el director. Por último, Greenlagh retoma la advertencia inicial de que las historias del cine no han dado cabida a la historia de la cinefotografía y hace una revisión, no de lo escrito por historiadores de cine sobre el tema –de lo cual parece no haber trabajo alguno, ya que la autora no menciona ninguno–, sino de los críticos y teóricos del cine. A los historiadores los regaña por su incapacidad de abordar las imágenes, ya que sólo tienen en cuenta a los cinefotógrafos cuando éstos toman por asalto su derecho a la memoria a través de la escritura de sus experiencias como John Dalton o Néstor Almendros, quedando fuera una abundante cantidad de trayectorias. A los críticos los deja casi en el mismo nivel que a los historiadores:

Most criticism rightly concentrates on how we see and perceive the movie: its story, the acting, the effect of how it looks and feels, rather than how it was made. It

---

<sup>30</sup> En *Making Pictures: A Century of European Cinematography*, IMAGO, The Federation of European Cinematographers, Harry N. Abrams, 2003, p. 95.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 98.



does not analyse the process of making as much as the process of looking because its primary focus is the audience. However, this leaves reviews with scant mentions of cinematography in one or two lines like 'luscious golden tones' or 'splendidly dark and moody lighting', and referring to 'technically wondrous' or 'consummate photographic skill'...<sup>32</sup>

La autora hace una breve revisión de las teorías cinematográficas, en donde poco se tiene contemplada la función de la cinefotografía: "The cinematographer's appearance in film theory is at best erratic and inconsistent<sup>33</sup>". Greenlagh señala la celebración de los 100 años del cine como un evento conmemorativo en donde se suscitó un insólito interés por las funciones del cinefotógrafo: "Celebrations of 100 years of cinema revealed cinematographers for the first time in, so to speak, a new light. Suddenly the links could be seen and a real need arose for the acknowledgement of cinematographers<sup>34</sup>". Precisamente a dicho interés obedece la publicación de *A History of European Cinematography*. Finalmente, Greenlagh utiliza fuentes bibliográficas como las memorias de directores, cinefotógrafos o teóricos cinematográficos. Recurre igualmente a fuentes hemerográficas importantes como *American Cinematographer*, *Film Quarterly* o *International Cinematographer*. En menor medida, acude a la fuente fílmica y a fuentes orales. A pesar de no utilizar un buen aparato crítico, seguramente debido a que se concibió dicho trabajo como de difusión, la autora manifiesta sus fuentes en el cuerpo mismo del texto. La siguiente sección del libro aborda la selección de 100 películas realizada por un jurado de cinefotógrafos, como representativa de los mejores trabajos visuales dentro de una cinematografía europea de amplios límites ya que se incluye a Rusia (o la ex-URSS) y los países del Este de Europa. Cada película se ubica desde un punto de vista histórico y se hace un análisis de los elementos formales más significativos. Dos historiadores de cine, Zoë Bicât y Barry Salt, se encargan de dicha labor acudiendo a fuentes escritas, como las memorias de los directores –o en su caso fotógrafos–, las hemerográficas y las fílmicas, las más importantes. Debe enfatizarse la utilización de fotogramas de gran calidad para ejemplificar cada una de

---

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 146.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 149.

<sup>34</sup> *Idem*

ellas, ya que casi siempre se utilizan *stills* para 'ilustrar' cuando se habla de una fuente fílmica. Se trata pues de un trabajo de gran relevancia, ya que se podría decir que es la primera historia de la cinefotografía publicada hasta el momento.

Hasta aquí se ha revisado lo que se ha producido sobre tema cinefotográfico desde distintos enfoques. La cantidad de manuales y obras monográficas aparecidas es mayor, pero se hizo aquí una selección para ilustrar los tipos de trabajo producidos hasta el momento con predominancia del contexto norteamericano, y con excepción del texto europeo.

## **II**

El interés por distintos aspectos de la cinefotografía atrajo también a varios teóricos de cine. Hacia 1975 Peter Baxter escribía en Inglaterra un artículo sobre la historia de la iluminación cinematográfica. Su punto de arranque es por demás interesante, ya que vincula el manejo lumínico teatral a la problemática que posteriormente tendrá que resolver la incipiente cinefotografía y que se vincula al concepto de verismo en la representación: el cambio de la luz de gas (que era la manera en que se iluminaban los teatros victorianos) a la intensidad de luz eléctrica, puso en evidencia el artificio de aquellos telones pintados que conformaban la escenografía y que bien habían funcionado bajo la penumbra de la tenue y homogénea iluminación producida por el gas. Había entonces que replantear la iluminación como recurso narrativo y de representación vinculado a una intención de naturalismo en el teatro. Dicha intención fue heredada por el incipiente medio cinematográfico. Baxter centra su estudio en los Estados Unidos, de donde surgirán los paradigmas cinefotográficos, sin dejar de mencionar la contribución de la interpretación de la luz hecha por los camarógrafos alemanes del periodo expresionista. Establece también los periodos de utilización de luz natural, la transición en la que se mezclaba la anterior con la eléctrica, y finalmente la construcción de los patrones lumínicos exclusivamente con fuentes artificiales dentro de los confines del estudio. Si bien Baxter acude a fuentes hemerográficas y testimonios de la época, no contempla las contribuciones directas de los cánones fotográficos, como la iluminación "a la Rembrandt" que si bien es tomada de la pintura

de dicho artista, los fotógrafos decimonónicos ya habían hecho un estilo con retratos de alto contraste lumínico. El autor detiene su historia en los años veinte ya que: "In half a century there have been no major reversals in the pre-eminent position held by a mode of lighting that was basically in place by 1920"<sup>35</sup>.

La primera edición de *El arte cinematográfico* escrito por el prolífico teórico de cine norteamericano, David Bordwell, apareció en 1977. En ella ubica a la fotografía de manera fragmentaria, subordinada al análisis de distintos elementos cinematográficos. En la tercera parte de su estudio, dedicada al concepto de estilo cinematográfico, al que define como "el uso que hace una película de las técnicas"<sup>36</sup>, define a la fotografía como una de ellas. El autor continúa su análisis tomando como elemento central al plano que es abordado desde dos perspectivas: la de la puesta en escena y la de las propiedades cinematográficas del mismo. La primera de ellas deriva de un término prestado del lenguaje teatral para designar varios elementos análogos en la praxis cinematográfica: los decorados, la iluminación, el vestuario y el desempeño de actores, ya que "al controlar la puesta en escena, el director escenifica el hecho para la cámara"<sup>37</sup>. La segunda perspectiva, la de las propiedades cinematográficas del plano es planteada a través del análisis del encuadre, la duración del plano y la fotografía.

Al plantear el análisis del plano cinematográfico como puesta en escena, e incluir en ello un aspecto de lo cinefotográfico (que es el manejo de la luz), el autor señala que gran parte del impacto de una imagen se debe a la manipulación de la iluminación. Le atribuye además funciones para la conformación del espacio cinematográfico, así como para el modelado de los objetos y las cualidades de belleza en los actores; el poder de establecer una jerarquía lumínica sobre los personajes (lo que sería una de las capacidades de construcción dramática de la iluminación).

---

<sup>35</sup> Peter Baxter, "On the History and Ideology of Film Lighting". *Screen*, 16.3, 1975, p.106.

<sup>36</sup> David Bordwell y Kristin Thompson, *El arte cinematográfico*, Barcelona, 1995, Ediciones Paidós, (Paidós Comunicación Cine 68), p. 144.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 145.

En el análisis del plano a través del encuadre, la duración y la fotografía, Bordwell habla fundamentalmente de elementos ópticos, la elección de diferentes lentes para determinar las relaciones de perspectiva y la construcción del espacio fílmico.

Para el autor, es el cineasta el que determina todas las cuestiones anteriores sin siquiera pensar en el papel que juega el que las ejecuta. Si bien Bordwell apunta cuestiones de importante consideración sobre la cinefotografía, su análisis está subordinado al estudio del lenguaje cinematográfico.

Hacia 1980, el interés del académico norteamericano Charles Harpole incide sobre cuestiones ópticas de la cinefotografía en términos de la construcción espacial<sup>38</sup>. El paradigma de la construcción del espacio profundo (deep space) que constituyó *El Ciudadano Kane* (1941), y que en buena parte el teórico André Bazin se encargó de constituir desde los años cuarenta, es cuestionado por la investigación que hace Harpole en fuentes cinematográficas, desde los principios del cine hasta la famosa película dirigida por Welles. El autor nos muestra que no sólo no es verdad que el espacio cinematográfico profundo lo trajo la película camarizada por Gregg Toland, sino que existieron varias maneras de construir la profundidad de campo, y que *El Ciudadano Kane* es sólo un ejemplo de esfuerzos paralelos de otros camarógrafos y directores como John Ford, James Wong Howe y George Barnes, entre otros. El espacio profundo y la nitidez se convirtieron en convenciones ópticas muy aceptadas por el público en los años cuarenta y cincuenta.

Hacia 1985, David Bordwell nuevamente ahora junto a Jane Staiger y otros colaboradores publicó uno de los libros fundamentales sobre el cine producido en Hollywood: *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*.

Bordwell establece el paradigma clásico de Hollywood como una serie de convenciones flexibles que conforman un modo de producción y un

---

<sup>38</sup> Charles H. Harpole, "Ideological and Technological Determinism in Deep-Space Cinema Images: Issues in Ideology, Technological History, and Aesthetics". *Film Quarterly* 33.3 (Spring 1980), 11-22.

estilo. Determina que una película narrativa de ficción posee tres sistemas: "Un sistema de lógica narrativa que depende de acontecimientos de la historia, y de las relaciones causales y paralelismos entre ellos; un sistema de tiempo cinematográfico; y un sistema de espacio cinematográfico."<sup>39</sup> El autor concibe a la iluminación como un dispositivo técnico, que al entrar en combinación con otros recursos o dispositivos, forma parte de dos de los sistemas planteados: la narrativa y la construcción del espacio. Dentro de la narratividad "la iluminación pone de manifiesto la forma de ser del personaje"<sup>40</sup>, y además codifica los géneros por tono de iluminación (*high key* para comedia, *low key* para drama). Dentro del sistema de espacio cinematográfico, considera que la iluminación es fundamental en la representación de la profundidad. Es Jane Steiger quien abunda en el tema y señala un proceso en los años treinta por representar la profundidad. Sobre el ineludible paradigma de la profundidad de campo, la autora apunta: "No es hasta 1940 y 1941 cuando las películas sitúan de forma sistemática el primer término cerca de la cámara y perfectamente enfocado. Este aspecto prototípico de 'enfoque de profundidad' suele asociarse con *Ciudadano Kane*, pero esta película, a la que la industria tuvo acceso a partir de abril de 1941, apareció en medio de una serie de tentativas similares."<sup>41</sup>

Ninguno de los autores sitúa algún elemento cinefotográfico dentro del tercer sistema, el del tiempo cinematográfico. Se dejan de lado cuestiones como la representación lumínica del tiempo, o el establecimiento de cambios temporales a través de elementos cinefotográficos.

El teórico de cine francés Jacques Aumont publicó en 1989 *El ojo interminable. Cine y pintura*, trabajo en el que aborda la relación entre estas dos últimas expresiones visuales: "se trata [...] de estimar el lugar que el cine ocupa, al lado de la pintura y con ella, en una historia de la representación."<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> David Bordwell et al., *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, 1997, Ediciones Paidós, p. 6.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 385.

<sup>42</sup> Jacques Aumont, *El ojo interminable. Cine y pintura*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1997, (Paidós Comunicación Cine 78), p. 30.

Dentro de una serie de señalizaciones sobre la movilización de la mirada que implicó el cine, la importancia que adquirieron los cinefotógrafos de los años veinte en Alemania y Rusia, sobre la composición de cuadro en cine, entre muchas otras, interesa aquí las funciones que el autor le atribuye a la luz en la representación, que son: la simbólica, la dramática y la atmosférica. La primera de ellas "asocia la presencia de la luz en la imagen a un sentido"<sup>43</sup>, y si bien le parece que ésta puede ser apreciada en la pintura, en el cine no existe para él: "El simbolismo de la luz es siempre, en el cine, algo anodino o como adherido: como si, habiéndole hecho encarnar la pintura los valores más inmateriales -Dios, el monarca, la naturaleza--, hubiese agotado sus posibilidades."<sup>44</sup>

La función dramática la vincula a la estructuración del espacio como escenario y como parte de la verosimilitud en la representación. Sobre esta función específica en cine señala de manera muy general: "El cine aprendió muy pronto a singularizar, a subrayar significativamente ciertos elementos, ciertas zonas de la imagen y de la escena mediante iluminación apropiada."<sup>45</sup>

Sobre la función atmosférica, después de mencionar algunos ejemplos en la pintura, señala: "acaso no sea sino un lejano 'pariente' bastardo de la función simbólica allí donde ésta se debilita demasiado y no responde ya a una codificación fuerte, fácilmente comprensible."<sup>46</sup>

Es verdaderamente sorprendente el escaso entendimiento que tiene Aumont, un teórico de cine, a finales de la década de los ochenta, sobre las funciones de la luz en el medio cinematográfico, quizá ello se deba a la opacidad misma de la cinefotografía.

Un año más tarde, Jacques Aumont publica *La imagen* en donde reflexiona sobre la imagen visual "como de una modalidad particular de la imagen general"<sup>47</sup>. El autor la divide en tres tipos: 1) la imagen pictórica, 2) la imagen fotográfica 3) la imagen fílmica.

---

<sup>43</sup>*Ibidem*, p. 132

<sup>44</sup> *Ibidem*, p.132

<sup>45</sup> *Ibidem*, p.133

<sup>46</sup> *Ibidem*, p.134

<sup>47</sup> Jacques Aumont, *La imagen*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1992, (Paidós Comunicación 48), p. 13.

Sobre cuestiones cinefotográficas, el autor menciona, sin abundar mayormente al respecto, que "En el cine, más aún que en la pintura, el estilo de la luz rige la expresividad de la imagen (porque se trata de una imagen-luz, de una imagen en la que la luz no sólo está representada, sino presente."<sup>48</sup> Si bien le atribuye mayor importancia a la luz en el cine que la que le concedió en su anterior libro, y añade un concepto importante como el de la representación de la luz (y la capacidad de ésta de representarse a sí misma), no se elabora nada más al respecto. Ni qué decir sobre la mención de la imagen cinefotográfica como parte de la imagen fílmica.

David Bordwell publicó *On the History of Film Style* hacia 1997. En esta ocasión aborda un aspecto específico de la cinefotografía que conforma la articulación óptica del espacio fílmico: la puesta en escena de la profundidad (*depth staging*). El autor plantea la profundidad como un elemento ideológico que enfatiza la noción de representación de realidad de un espacio y como un elemento más, en el vasto acervo de recursos, para la creación de un estilo. Repasa los conceptos de los teóricos que han tratado este aspecto desde André Bazin hasta Comolli y Burch para concluir sobre el caso más ilustrativo de la profundidad de campo:

Far from being a prototype of depth staging, [*Citizen Kane*] is an anomaly. If it had not been made, many Hollywood directors would have continued to combine occasional, moderate depth with cutting and camera movement. But *Kane* probably did more than any other film to persuade a director that inflated foregrounds and great depth focus could intensify a scene's drama.<sup>49</sup>

En términos generales, el abordaje de la cinefotografía por los teóricos contemporáneos de cine se circunscribe y subordina al esquema de análisis de lo cinematográfico, de manera más evidente en la obra de Bordwell.

---

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 305

<sup>49</sup> David Bordwell, *On the History of Film Style*, London, Harvard University Press, 1997, p. 225.

### III

La historiografía cinefotográfica producida en México no sería tan distinta de la producida en otras latitudes. Las aportaciones en el terreno del cine en México comenzaron a darse a finales de los años sesenta y principios de los setenta, con trabajos desde la perspectiva sociológica en *La aventura del cine mexicano*<sup>50</sup>, e histórica en *Historia documental del cine mexicano*<sup>51</sup>, y de análisis histórico social en *Los orígenes del cine en México, 1896-1900*<sup>52</sup>. En éstos aparecen menciones tangenciales a varios fotógrafos de cine, pero siempre bajo la óptica sociológica o de la historia del cine, sin adentrarse en el fenómeno de lo cinefotográfico, ya que no era parte directa de sus objetivos. Es de señalar que diversas obras de Aurelio de los Reyes ofrecen importantes datos sobre distintos cinefotógrafos. En *80 años de cine en México* encontramos menciones a Guillermo Becerril, Enrique Rosas, los hermanos Alva, Valente Cervantes y Ezequiel Carrasco<sup>53</sup>, y también en *Con Villa en México. Testimonios de camarógrafos norteamericanos en la Revolución, 1911-1916*.

Los primeros intentos para la elaboración de una historia del cine en México que trataron de abordar de manera más extensa lo cinefotográfico se hicieron a partir de los espacios periodísticos.

Rafael Bermúdez Zatarain escribía sobre cine desde los años veinte en distintas publicaciones como *El Heraldo de México* o *El Universal Ilustrado*. Es en esta última donde aparecen una serie de artículos con el

---

<sup>50</sup> Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, México, Ediciones ERA, 1968.

<sup>51</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, México, Ediciones ERA, 1969.

<sup>52</sup> Aurelio de los Reyes, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, México, UNAM, 1972.

<sup>53</sup> Aurelio de los Reyes, "El cine en México 1896-1930", en *80 años de cine en México*, México, UNAM, 1977. Otras obras del autor serían importantes para ofrecer datos de camarógrafos en el periodo del cine mudo, como *Con Villa en México. Testimonios de camarógrafos norteamericanos en la Revolución, 1911-1916*, México, UNAM / IIE / Filmoteca / SG / INEHRM, 1992; *Valente Cervantes: Primeras andanzas del cinematógrafo en México*, México, 2001, UNAM / Filmoteca (Colección Texto sobre Imagen), entrevista realizada por el autor, que también comprende dicho periodo; así como *Cine y Sociedad en México (1896-1930). Vivir de Sueños*, México, UNAM / IIE, 1996; y *Cine y sociedad en México. Bajo el cielo de México*, México, 1993, IIE / UNAM. En *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas, 1997, del mismo autor se menciona a tres cinefotógrafos del cine sonoro: Agustín Jiménez, Gabriel Figueroa y Alex Phillips.



título "Historia de la cinematografía nacional". Dentro de éstos encontramos uno que se refiere a los cinefotógrafos Miguel Ruiz y Julio Lamadrid, con una entrevista a este último, como profesionales de la lente que trabajaban desde la época muda<sup>54</sup>.

Casi una década más tarde, José María Sánchez García dedicó toda una serie de artículos a la conformación de una historia del cine en México en "Apuntes para la historia de nuestro cine"<sup>55</sup>. Estos serían reelaborados y enriquecidos para conformar su "Historia del Cine Mexicano", aparecida en *Cinema Reporter* entre 1951 y 1953. Aquí, Sánchez García abordó varias trayectorias de cinefotógrafos dentro de la historia del cine, empezando por la figura del camarógrafo-empresario de los primeros tiempos. En otros artículos, el abordaje es monográfico (como los de Agustín Jiménez –padre– o a Jesús H. Abitia), en donde las fuentes son testimoniales (entrevistas realizadas por el autor) y hemerográficas. Son justamente estas fuentes las que hacen importantes los datos que se ofrecen sobre distintos cinefotógrafos, además de ofrecer un testimonio sobre la consideración que se le daba a la fotografía de cine en la época, así como los conceptos que se utilizaban para abordarla.

Hacia los años setenta, en México, la historia del cine se benefició con una de las modas historiográficas en boga: el interés por las fuentes orales para una historia social. Surgió el proyecto de *Testimonios para la historia del cine mexicano*, dirigido por Eugenia Meyer hacia 1972, pero fue hasta 1975 que salió a la luz la primera serie de entrevistas a personajes de la industria cinematográfica pertenecientes a distintos ámbitos: la producción, la dirección, la cinefotografía, la actuación, la escenografía, ya que, según nos dice Eugenia Meyer, "... se pretendió por sobre todo entender al cine como una expresión artística con valores propios; un arte complejo y múltiple..."<sup>56</sup>. Este trabajo, invaluable para la historia de distintos aspectos del cine, y afortunadamente no influenciada por la "teoría del autor" de la nueva ola francesa, resultó muy importante para la historia de la

---

<sup>54</sup> *El Universal Ilustrado*, marzo 1º, 1934.

<sup>55</sup> "Apuntes para la historia de nuestro cine. Primeros fotógrafos", en *Novedades*, 11 de febrero de 1945.

<sup>56</sup> Eugenia Meyer (coord.), *Testimonios para la historia del cine mexicano*, México, Dirección General de Cinematografía / Cineteca Nacional (Cuadernos de la Cineteca, nº 1), p. 7.

cinematografía, ya que significó que los profesionales de la lente tomaran voz por primera ocasión en México. Alex Phillips y Gabriel Figueroa fueron entrevistados, así como don Jorge Stahl, quien tuvo varias funciones dentro de la industria y trabajó cierta temporada detrás de la cámara; también Javier Sierra, de efectos especiales, pero que tenía formación como cinefotógrafo y que da referencia del gran camarógrafo del cine mudo Ezequiel Carrasco; o el director Gilberto Martínez Solares, quien primero trabajó en cine como cinefotógrafo y después integró a sus dos hermanos, Raúl y Agustín, en dichas labores. Las entrevistas a los fotógrafos establecen los orígenes del personaje, sus primeros contactos con la disciplina y sus conceptos más importantes en torno a ella. La entrevista a Phillips se ha convertido, hasta la fecha, en la fuente más importante a la que han acudido posteriores referencias a él y a su trabajo, mientras que la de Figueroa adquiere relevancia por razones totalmente opuestas: se trata de la entrevista publicada de tono menos broncíneo que se daría a fines de los años ochenta y noventa, donde su proceso de automitificación y mistificación se consolidaría con la ayuda acrítica de varios escritores, que no historiadores. Otro gran acierto de esta obra, desde la perspectiva de la historia de la cinematografía, es que en las entrevistas a directores, escenógrafos, escritores y actores se les inquirió sobre su concepción de la importancia de la fotografía en la obra cinematográfica. El esfuerzo editorial, que no académico, se agotó en el tomo 9, dejando varios testimonios fuera, como el de Luis Márquez o Dolores Elhers<sup>57</sup>.

Casi al mediar la década apareció un breve artículo dedicado a Gabriel Figueroa escrito por el crítico de cine José de la Colina<sup>58</sup>, y como tal comienza afirmando que "los prestigios fotogénicos de tal o cual filme han tomado un carácter abusivo", y se refiere precisamente a las películas del binomio Fernández-Figueroa, en las que le parece que "la fuerza de esos prestigios fotogénicos fue un factor determinante para el triunfo de los filmes de Emilio Fernández y Gabriel Figueroa en los festivales europeos, hacia los finales de los años cuarenta, y para que casi se diera por instituida

---

<sup>57</sup> Entrevistas realizadas por Aurelio de los Reyes.

<sup>58</sup> José de la Colina, "Los cinematógrafos, 1: Gabriel Figueroa", en *Artes Visuales*, nº 3, verano de 1974.

una 'escuela plástica del cine mexicano'<sup>59</sup>. Ubica tal éxito internacional entre 1946, año del descubrimiento en Cannes de *María Candelaria*, y 1953, año en que *La red* recibió el extrañísimo premio de "la mejor película contada en imágenes". Aunque aquí yerra de la Colina al atribuir esta última a Figueroa, ya que el encargado de la fotografía en esa ocasión fue Alex Phillips. Tal yerro demuestra ciertamente la persistencia formal convertida en manierismo cinematográfico, pero no en el binomio Fernández-Figueroa, sino en el director, a quien José de la Colina –partidario de la "teoría del autor" esgrimida una década antes por los críticos cinematográficos de *Cahiers du Cinema*– está lejos de considerar como un autor a cabalidad<sup>60</sup>.

Para el crítico, aquellos prestigios se convirtieron en fórmula para el cine nacional:

Un buen filme mexicano tenía que ser, en lo posible, una película (drama, melodrama, comedia ranchera o, a falta de otra cosa, epopeya de mujeres perdidas en el cabaret) fotografiada por Figueroa o a la manera de Figueroa...<sup>61</sup>

Es cosa cierta que las fórmulas de éxito tendían a repetirse hasta el desgaste, como es el caso de la comedia ranchera, pero esto no sucedía con frecuencia en la fotografía. La repetición de la fórmula sí se dió, pero dentro del mismo trabajo del director (prueba de la repetición de sus propias constantes es precisamente la mencionada película *La red*, fotografiada por Phillips) y del cinefotógrafo por su lado. Dos buenos ejemplos de ello son la repetición del exitosísimo encuadre de los ojos de María Félix en *Enamorada* (1945), reproducido en *Llévame en tus brazos* (1953), de Julio Bracho, con una composición idéntica *big-close up* a los ojos de Ninón Sevilla ocupando una diagonal en el cuadro; y la famosa composición tomada del *Réquiem* de Siqueiros en *Flor silvestre* (1943), repetido con exactitud en *El tejedor de milagros* (1961) de Francisco del Villar.

A un fiel de la "teoría del autor" y de la nueva ola francesa le molesta la poca movilidad de la cámara, característica de las películas del "Indio", y

---

<sup>59</sup> *Ibidem*

<sup>60</sup> Véase José de la Colina, "Tres claves para un cine mexicano de autor", en *Artes Visuales*, n° 2, primavera de 1974.

<sup>61</sup> José de la Colina, "Los cinematógrafos, 1: Gabriel Figueroa", *op. cit.*.

por lo tanto la llama "estética quietista, un archivo de tarjetas postales en celuloide" de manera peyorativa, pero por otro lado, establece su genealogía con Eisenstein y Tissé: "Atrás de todo eso, como iniciadores no siempre reconocidos, se hallaban Eisenstein y su fotógrafo Tissé, con su frustrada obra de 1931-33, *¡Que viva México!*..."<sup>62</sup>. Sus gustos cinematográficos le llevan a elogiar el trabajo de Figueroa con Buñuel, debido más a la sobriedad visual del director que a razones cinefotográficas determinadas: "... se debe reconocer y exaltar el hecho de que supo abandonar ese asfixiado estilismo para lograr una admirable fotografía, más desnuda, de texturas más francas, cuando trabajó para Luis Buñuel..."<sup>63</sup>.

De la Colina hace una revisión de la trayectoria de Figueroa y detecta una voluntad de renovación al adaptarse a nuevas necesidades fílmicas – "tal como las revelaban el *cinema vérité* y la *living camera*"– al colaborar con directores como Juan Ibáñez o hacer uno de los episodios de *Amor, amor, amor*, película que participó en el Concurso de Cine Experimental de Largo Metraje en 1965. Sobre su filmografía en color opina, con varios cinefotógrafos contemporáneos, "que su trabajo en color no ha sido muy afortunado"<sup>64</sup>, y toma como ejemplo *El señor de Osanto* (1972), de Jaime Humberto Hermosillo, cuya estridencia cromática tumba de la silla a cualquier espectador. Las categorías de análisis de lo cinefotográfico que utiliza De la Colina, muestran que, a pesar de tener gran conocimiento en otras áreas de lo cinematográfico, no hay fundamentos para abordar la fotografía en movimiento. En el análisis formal del *El señor de Osanto* leemos:

una aterciopelada belleza en las escenas interiores, una luz abierta, y una amplia respiración del encuadre en los escenarios naturales, que logran aminorar cierto afán neoclasicista con la mirada puesta en los paisajes de José María Velasco.<sup>65</sup>

Conceptos e ideas que no abordan cuestiones ni de composición, ni de manejo de luz (¿qué habrá querido decir con "luz abierta"?), ni de

---

<sup>62</sup> *Ibidem.*

<sup>63</sup> *Ibidem.*

<sup>64</sup> Los cinefotógrafos Toni Kuhn y Donald Reed son de esa opinión.

<sup>65</sup> *Ibidem.*

movimientos de cámara. Tan no se entiende lo cinefotográfico, que no se distingue cuál es el área comprendida entre lo que le corresponde al fotógrafo y al director en términos de responsabilidad visual, cuestión que le llevaría a decir que:

la estrecha colaboración de Figueroa con un director simultáneamente tan intuitivo, inculto, obsesivo y vigoroso como Emilio Fernández, que sin duda exigía a la fotografía lo que podríamos llamar una grandilocuencia plástica, contribuyera mucho a limitar las posibilidades de Figueroa.<sup>66</sup>

Y es que, si alguien hizo cinefotógrafo a Figueroa, no fue Alex Phillips, ni Jack Draper, ni Gregg Toland, sino Emilio "Indio" Fernández, ya que sus grandes aciertos visuales los hizo en colaboración con dicho director, aciertos que se convirtieron en manierismo y terminaron por desgastarse.

El artículo resulta uno de los pocos esfuerzos por abordar el trabajo del fotógrafo de cine a partir de la crítica con una voluntad de entender una trayectoria, distinguir distintas facturas visuales, pero sin realmente tener elementos teóricos para el análisis formal.

Al finalizar la década, y dos años después de la muerte de Alex Phillips en 1977, M<sup>a</sup> Luisa López-Vallejo y García, probablemente alumna del cinefotógrafo, escribía un texto en donde se ocupaba de él como "uno de los profesionales más competentes e inspirados del cine mexicano"<sup>67</sup>. López-Vallejo hace una breve semblanza biográfica utilizando como fuente la entrevista de 1974 de María Alba Fulgueira<sup>68</sup> y una filmografía con los trabajos más relevantes de Phillips. Dos elementos importantes consisten, por un lado, en los conceptos visuales como "la relación rítmica entre espacio y tiempo", que la autora menciona como enseñanzas del cinefotógrafo (de donde se deduce su relación como alumna, ya que nunca se publicó el manual que tenía en mente Phillips); y, por otro, en la cita hecha a la investigación de Emilio García Riera sobre la filmografía de Phillips realizada en Hollywood.

---

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

<sup>67</sup> M<sup>a</sup> Luisa López-Vallejo y García, "A la memoria de Alex Phillips", en *Cine*, vol. 2, n<sup>o</sup> 13, febrero de 1979, p. 97.

<sup>68</sup> En la actualidad lleva el nombre de María Alba Pastor, pero se le cita con el nombre con el que firma su trabajo en ese entonces.

En 1984, el historiador y crítico Emilio García Riera le hacía una entrevista a Gabriel Figueroa en la revista *Dicine*. A pesar de la brevedad de ésta, es una de las mejores entrevistas realizadas a un cinefotógrafo, y en particular a una figura ya consagrada del cine, en la que las preguntas revelan a un gran conocedor no sólo del cine sino de la visualidad cinematográfica. Inquieta a partir de su propio conocimiento de las fuentes fílmicas, estableciendo relaciones formales:

Yo diría, sin embargo, que el estilo de fotografía de *El fugitivo* [...] es de una belleza realmente deslumbrante pero no es muy diferente de hecho, al empleado en la gran época de tu colaboración con Emilio Fernández; me parece que es el mismo tono, la misma búsqueda de fuertes contrastes, de cielos cargados y nubes muy bellas. La gran sorpresa viene cuando trabajas con Buñuel en *Los olvidados* y él te pide un tipo de fotografía que nada tenía que ver con lo que se creía ya que era tu especialidad total ¿cómo estuvo eso?<sup>69</sup>

Es lamentable que el campo de la cinefotografía no se haya visto beneficiado con más inteligencias como las de don Emilio.

En 1988, la revista *Artes de México* le dedica un número a Gabriel Figueroa. En éste colaboran los escritores Alberto Ruy Sánchez, Carlos Monsiváis y Carlos Fuentes, que con gran pluma no contribuyen sino a la consolidación del mito, al utilizar como fuente única el testimonio del cinefotógrafo. El fotógrafo mismo se convierte en la fuente de los parámetros con que lo "analizan" los "especialistas". La entrevista de Margarita de Orellana –historiadora de cine– parte sorprendentemente de un gran desconocimiento de lo cinefotográfico, con afirmaciones a manera de preguntas totalmente desmesuradas:

¿Qué hubiera sido del cine mexicano que ahora consideramos clásico si Gabriel Figueroa, en vez de ser fotógrafo, se hubiera dedicado a la música o a la pintura? Probablemente la historia y las imágenes de este cine hubieran tomado otro rumbo. Quizá su "Época de Oro" no hubiese existido. Quienes conocen la

---

<sup>69</sup> Emilio García Riera, "Entrevista con Gabriel Figueroa", en *Dicine*, v. 8, nº 2, septiembre de 1984.

historia del cine mexicano y la obra de Gabriel Figueroa saben que esto no es exagerado.<sup>70</sup>

El texto de Monsiváis aborda la trayectoria del cinefotógrafo en los mismos términos que los demás: utilizando como fuente única las palabras del fotógrafo, sin entender realmente las funciones del cinefotógrafo y las responsabilidades visuales de este último y del director. Existe un intento de utilizar ciertos parámetros de lo cinefotográfico de manera un tanto fallida. Al mencionar a Gregg Toland se refiere "a sus experimentos en la fotografía *high key* y el manejo superlativo del *deep focus*"<sup>71</sup>. Lamentablemente, en la trayectoria de Toland era característico el *low key*, justo lo contrario. Monsiváis utiliza términos como "fotografía correcta y eficaz" de *Allá en el Rancho Grande* (1936). Señala como elementos que anticipan el "estilo fotográfico que será clásico: la percepción épica de las masas..., la galería de rostros significativos, la revelación de la estética popular (la belleza en la pobreza), el uso de la luz como relato dentro del relato..."<sup>72</sup>, conceptos con fundamentos retórico-poéticos; sobre el único que se puede precisar, es sobre el uso de la luz, que en cine tiene una función narrativa. El autor reconoce sus excesos juveniles en materia de cine mexicano:

Algunos, yo entre ellos, en la revisión del cine nacional en los años sesenta, acusamos a Figueroa de hacer un arte de tarjeta postal, que inscribía a su nombre nubes y perfiles hieráticos, y que anulaba imágenes admirables ubicándolas en una metafísica nacional.<sup>73</sup>

Exculpa al fotógrafo de semejante crimen de folklorismo visual, y se libera a sí mismo de la culpa de haber albergado dichos pensamientos y quizá también de escribir un texto que su conciencia cinematográfica del pasado le hubiese impedido. Y quien realmente carga con la culpa es el "Indio": "El pintoresquismo, que sí existe, se concentra en la trama y en los diálogos abrumadores"<sup>74</sup>. Curiosamente, al hacer un cierto recorrido de la filmografía de Figueroa, el autor ubica como sus obras maestras justo las

---

<sup>70</sup> Margarita de Orellana, "Palabras sobre Imágenes", en *Artes de México. El Arte de Gabriel Figueroa*, n° 2, invierno de 1988.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>74</sup> *Idem*

que hizo con el director pintoresquista. Cinco años después, en 1993, aparecerá este mismo texto aumentado por una mención más extensa de su filmografía con el título de *Gabriel Figueroa: La mirada en el centro*<sup>75</sup>. Ese mismo año también se publicó *Conversaciones con Gabriel Figueroa*<sup>76</sup>, una entrevista que le hizo al cinefotógrafo su amigo, el director Alberto Isaac, en donde Figueroa repite su repertorio de anécdotas ya publicadas, y la postura analítica y crítica del director es la gran ausente.

Néstor Almendros, el cinefotógrafo español de gran éxito en la cinematografía norteamericana y francesa, publicó sus memorias artísticas inicialmente en Francia en 1980. En México, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos publicó una década después *Reflexiones de un cinefotógrafo*<sup>77</sup>, convirtiéndose en un texto fundamental para la enseñanza de la fotografía en movimiento en el país, razón por la que se la incluye en esta sección. El trabajo tiene un doble objetivo, el didáctico y el testimonial: "Este libro, dirigido ante todo a los estudiosos del cine, no pretende ser más que un testimonio"<sup>78</sup>. Almendros dice que no hay sólo una vía para aprender el oficio, sino varias, en las que cada camino es distinto, y que es la memoria de lo concreto y particular (la capitulación por película fotografiada) en donde le parece que está lo verdaderamente útil.

En el marco del Festival Cervantino celebrado en 1990 se realizó una exposición de fotografías de Gabriel Figueroa en el Museo Casa Diego Rivera, del 13 de octubre al 30 de diciembre. En la *Memoria del XVIII Festival Cervantino*, Elena Poniatowska elabora una presentación del trabajo del fotógrafo con el título de "El hacedor de cielos", que muy poco ayuda al análisis y comprensión del fenómeno. Haría la misma contribución en *La mirada que limpia*<sup>79</sup>. Figueroa diría, en una entrevista de 1996, que era la mejor biografía que le habían hecho<sup>80</sup>.

---

<sup>75</sup> Carlos Monsiváis, México, Miguel Ángel Porrúa, 1993.

<sup>76</sup> Alberto Isaac, *Conversaciones con Gabriel Figueroa*, México, Universidad de Guadalajara / Universidad de Colima / CIEC (Testimonios del Cine Mexicano), 1993.

<sup>77</sup> Néstor Almendros, *Reflexiones de un cinefotógrafo*, México, Centro de Universitario de Estudios Cinematográficos (Material didáctico de uso interno, n° 22), 1990.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>79</sup> Elena Poniatowska, *La mirada que limpia*, México, Ed. Diana, 1996.

<sup>80</sup> *Crónica*, 10 de octubre de 1996, en *Expediente de Gabriel Figueroa*, E-0017, Cineteca Nacional.



La exposición "Gabriel Figueroa y la Pintura Mexicana", organizada por el Museo Carrillo Gil en el marco del Centenario del Cine Nacional en 1996, estuvo dedicada a establecer nexos iconográficos de la pintura y grabado mexicanos con imágenes creadas en las películas que realizó Figueroa con Emilio Fernández, aunque a Luis Felipe Coria le parecía que "... muy cacareado, aunque poco comprendido, fue su sentido plástico que, en efecto, tomó de la pintura mexicana"<sup>81</sup>. El catálogo aparecido se enfoca en esta cuestión, tomando como fuente los textos mitificadores y mistificadores sobre Figueroa anteriormente mencionados<sup>82</sup>. El nexo pictórico aborda lo iconográfico y deja de lado la comprensión de lo cinefotográfico.

Sería hasta 1997 cuando la revista del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM le dedicara un número especial a la cinefotografía "este arte con tanta frecuencia menospreciado en los análisis de los teóricos del cine"<sup>83</sup>. Se buscaba ahí darle un lugar "con la misma importancia artística que el guión, la realización, el montaje, la actuación, la dirección de arte, el sonido y la música". La selección temática abarcaba aspectos del trabajo de seis cinefotógrafos, tres de ellos mexicanos y tres extranjeros. La primera parte de ellos busca representar tres generaciones a través de las figuras de Gabriel Figueroa, Toni Kuhn y Emmanuel Lubezki, mientras que la otra selección consiste en Eduard Tissé, Gregg Toland y Sven Nykvist. Un artículo sobre la labor del cinefotógrafo a través de la historia de Armond White basado en la fuente fílmica –principalmente– y la bibliográfica abre convenientemente el número. Los otros artículos, salvo el que se refiere a Figueroa, son testimoniales, entrevistas o fragmentos de escritos del mismo fotógrafo.

El texto que se refiere al trabajo de Figueroa consiste en un análisis de las películas realizadas con Emilio Fernández. El autor Charles Ramírez Berg es un historiador México-norteamericano que realizó un trabajo académico sobre el cine del otro lado del Río Bravo, *Cinema of Solitude, a*

---

<sup>81</sup> Luis Felipe Coria, "La flor y la hoja. Gabriel Figueroa (1907-97)", en *Expediente de Gabriel Figueroa*, E-0017, Cineteca Nacional.

<sup>82</sup> Alvaro Vázquez, et al., *Gabriel Figueroa y la Pintura Mexicana*, México, CONACULTA / Museo Carrillo Gil, 1996.

<sup>83</sup> Jack Lach, "Hacia una revaloración de la cinefotografía como arte", en *Estudios cinematográficos. Cinefotografía*, año 3, n° 8, mayo a julio de 1997, p. 2.

*Critical Study of Mexican Films*<sup>84</sup>, en donde lanza una hipótesis sobre la existencia de una cinefotografía particular de la época de oro, denominándola "... sumptuous Golden Age cinematography of Gabriel Figueroa and Alex Phillips"<sup>85</sup>. Retoma el planteamiento y lo desarrolla en torno al trabajo de Figueroa-Fernández en el artículo originalmente publicado en 1992 en *Spectator* ("*Border Crossings: Mexican and Chicano Cinema*"), que es el que se traduce y publica en este número de la revista del CUEC.

Ramírez Berg es el primero que hace un análisis verdaderamente serio de las películas de Figueroa. En primer término, como historiador de cine que es, sabe que la responsabilidad visual de una película es un binomio y así lo declara en sus objetivos:

Este ensayo es una investigación inicial del estilo visual de la obra conjunta de Fernández y Figueroa, en el que se busca definir sus características, analizar sus elementos, determinar sus influencias cinematográficas y artísticas y hacer una reflexión sobre sus implicaciones ideológicas.<sup>86</sup>

El autor ubica las influencias del estilo Fernández-Figueroa en los grabados de Posada, en el Dr. Atl, en los muralistas (Rivera, Orozco y Siqueiros), en Eisenstein y Tissé, Paul Strand y Gregg Toland. La influencia formal del primero no resulta tan clara, y la perspectiva curvilínea del Dr. Atl que Figueroa y Ramírez Berg dicen que se reproduce cinematográficamente tendría sus matices. Por un lado, es mucho más elegante para el fotógrafo decir que tiene influencias pictóricas, a reducir un elemento de su "estilo" a una muy técnica utilización de un lente determinado (el gran angular), que es el que se tenía que utilizar para lograr el famoso *deep focus* de Toland. Por otro lado, el académico quizá no conozca de óptica y deba recurrir a la retórica automitificadora, es decir, a la palabra del fotógrafo. El autor analiza los elementos formales que caracterizan el estilo: "... combinando la perspectiva oblicua, la fotografía

---

<sup>84</sup> Charles Ramírez Berg, *Cinema of Solitude, a Critical Study of Mexican Films*, Universidad de Texas, Austin, 1992.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>86</sup> Charles Ramírez Berg, "Los cielos de Figueroa y la perspectiva oblicua: Notas sobre el desarrollo del estilo mexicano clásico", en *Estudios cinematográficos. Cinefotografía*, año 3, n° 8, mayo a julio de 1997, p. 15.

de ángulo bajo, el foco profundo y 'los cielos de Figueroa', la obra de Fernández y Figueroa llevó la perspectiva curvilínea al cine<sup>87</sup>. Con ello, Ramírez Berg realiza el primer análisis serio de esa parte de la obra del fotógrafo y su director, a partir de fuentes fílmicas y un sólido cuerpo de fuentes bibliográficas de historia del cine, del cine mexicano y de teoría cinematográfica.

Ese mismo año de 1997, Gabriel Figueroa cumplía 90 años, y *La Jornada* publicaría un dossier conmemorativo<sup>88</sup>. Por él desfilaron las plumas de Carlos Monsiváis, Carlos Bonfil, Cristina Pacheco, Raquel Peguero y José Antonio Rodríguez, que sólo contribuirían a aumentar el cauce de los ríos de tinta que corrieron de manera inocua, a veces poética, pero sobre todo acrítica, con una sola excepción, la de Rodríguez. Éste último establece en "La génesis de una mirada" la genealogía visual de las imágenes de las películas de Fernández-Figueroa desde Weston, a través de Eisenstein, "el contrapicado en plano oblicuo, las diagramaciones geométricas de los volúmenes, lo cual le venía de su formación dentro del constructivismo ruso"<sup>89</sup>. Entra a esta genealogía compositiva Paul Strand: "Debe verse, entonces, al grupo Weston-Eisenstein-Strand como figuras pioneras en donde se finca y se desdobra la mirada de Figueroa"<sup>90</sup>.

En términos de la iluminación en el estudio, Rodríguez señala como influencias la de Gregg Toland y el expresionismo alemán. Aquí se olvida al maestro Alex Phillips y a Jack Draper, quienes antes del curso de cuatro meses (con sus interrupciones) con Gregg Toland en 1935, le habían enseñado los secretos de la iluminación cinematográfica en interiores durante tres años. Aquí volvemos a la cuestión de la crítica de fuentes: se toma por buena la declaración del cinefotógrafo sobre la influencia del expresionismo alemán, sin acudir a la fuente fílmica. Sobre las fuentes pictóricas de las imágenes de Figueroa, Rodríguez prefiere señalar que no han sido suficientemente estudiadas.

---

<sup>87</sup> Charles Ramírez Berg, *Ibidem*, p. 22.

<sup>88</sup> Carlos Monsiváis *et al.*, "Gabriel Figueroa: Los arrebatos de la luz", en *La Jornada*, 24 de abril de 1997.

<sup>89</sup> José Antonio Rodríguez, "La génesis de una mirada", en *La Jornada*, 24 de abril de 1997, p. 9.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 10.

La Cineteca Nacional publicaba, también en 1997, un *dossier* con una entrevista de Claudia Peña y Shigeo Kanaya<sup>91</sup>, que no menciona nada que no haya sido dicho antes, salvo por una declaración honesta de Figueroa sobre su trabajo con Buñuel: "Yo nunca puse con él un emplazamiento de cámara, así que no pude usar mi estilo con Buñuel"<sup>92</sup>.

A veintiún años de la muerte de Alex Phillips, en 1998, aparece el documental *Alex Phillips. La magia entre la luz y la sombra*, patrocinado por la Lotería Nacional, IMCINE y CONACULTA, y con Ernesto Medina a cargo del guión y la dirección. Se conforma de fuentes fílmicas (fragmentos de las películas que filmó Phillips), una entrevista a don Alex realizada por Julián Pastor a inicios de los setenta, fotografías y material hemerográfico del archivo personal del cinefotógrafo, y una serie de entrevistas a críticos cinematográficos como Jorge Ayala Blanco, a directores como Ismael Rodríguez (aunque uno se pregunta el porqué de la elección, ya que no era de ninguna manera fotógrafo suyo y sólo trabajó en una película con él), al productor Gustavo Alatriste y, las más valiosas, a algunos de sus últimos alumnos como Toni Kuhn, Alejandro Parodi y Elsa Escamilla (es una gran ausencia la entrevista a Rosalío Solano, uno de sus grandes alumnos aún vivo). Medina toma como fuente principal la entrevista realizada a Phillips por María Alba Fulgueira, así que no existen realmente aportes sustantivos en cuanto a la investigación. Resultan ilustrativos dos elementos del documental que llevan a contemplar lo poco comprendidas todavía que son las labores de la cámara, aun para la gente de cine misma. Uno de ellos es el juicio de Jorge Ayala Blanco al comparar a Gabriel Figueroa y a Phillips. Dice que el primero "es ante todo paisajista, un cineasta estático", mientras que el segundo "es un cineasta dinámico, de creación de atmósferas". Con estas afirmaciones toma la obra de Figueroa realizada con Emilio Fernández (con mucho, el 30% de su producción) como su único tipo de trabajo, que además está impuesto por las necesidades de la historia. Y sí, Alex Phillips es un creador de atmósferas, pero lo es también Figueroa. Mientras el dinamismo que señala el crítico es un asunto cuya responsabilidad recae en el director y no en el fotógrafo, el cine mexicano no se caracteriza por ello.

---

<sup>91</sup> Claudia Peña y Shigeo Kanaya, *Imagen de Gabriel Figueroa*, México, Cineteca Nacional, 1997, *Dossier*.

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 19.

Uno de los directores más dinámicos es Ismael Rodríguez, y sólo trabaja en una película con Phillips (*Tizoc*, 1956). Por otro lado, Ernesto Medina hace únicamente dos comentarios sobre cuestiones cinefotográficas que resultan meramente retóricos y, sorprendentemente, poco entendidos del oficio:

En el cine mexicano Alex Phillips logró lo que pocos creadores han hecho: desarrollar una técnica de iluminación basada en un riguroso manejo de la luz y la sombra [...] Con una actitud siempre de renovación, inocencia y curiosidad, impone un nuevo lenguaje a la fotografía cinematográfica, ya no se trata sólo de captar una imagen, sino de interpretar su significado más profundo.<sup>93</sup>

En 1999 apareció en el mercado editorial mexicano un libro sobre cinefotografía escrito por un autor inglés. Debido a ello, se incluye en esta parte de la presente revisión. Hacia fines de la década, Peter Etedgui, un guionista que había trabajado para la industria cinematográfica inglesa desde 1986, publicó un libro en el recurrente formato de entrevistas a diecisiete cinefotógrafos, tanto europeos como norteamericanos. En 1998 publicó *Screencraft Cinematography*, mismo que apareció en el mercado editorial en español al año siguiente, publicado por el Grupo Editorial Océano bajo el título de *Directores de fotografía*<sup>94</sup>, y que de este modo sigue circulando en México. Como Leonard Maltin había mencionado casi treinta años antes, a Etedgui también le parece que la teoría del autor que contempla al director cinematográfico como "auténtico autor" de la factura de una obra fílmica había impedido el reconocimiento de otros colaboradores, entre ellos los cinefotógrafos.<sup>95</sup> Llama la atención que treinta

---

<sup>93</sup> Alex Phillips. *La magia entre la luz y la sombra* (Ernesto Medina, 1998).

<sup>94</sup> Peter Etedgui, *Directores de fotografía*, Editorial Océano, Barcelona, 1999.

<sup>95</sup> "Durante la década de 1950, un nuevo concepto, el de *auteur*, comenzó a ensalzar al director cinematográfico como auténtico autor de una película...En la actualidad, el culto a la figura del director que domina en las escuelas de cine, en la crítica especializada, y en buena medida entre muchos profesionales en activo, ha contribuido a que no se aprecie o reconozca de manera adecuada la importancia de las otras artes y el resto de los oficios que contribuyen a la producción de una película." *Ibidem*, p. 7. Al respecto Leonard Maltin dice: "The *auteur* theory...says that the films of a true *auteur* (that is to say, a good director) all bear his indelible signature in their style...The *auteur* theory had opponents as well as adherents, but the results of its popularity hurt everyone. Many film critics and writers became so immersed in the work of the director that they dismissed the contributions of everyone else connecting with filmmaking." Leonard Maltin, *op.cit.*, p. 1.

años después del trabajo de Maltin se siga culpando a la teoría del autor por la escasez de trabajos sobre fotografía de cine. Quizás en la industria cinematográfica inglesa haya funcionado de esa manera. Etedgui hace una muy breve introducción donde menciona lo anterior, así como los fundamentos que siguió para la selección de directores de fotografía. Uno de ellos era cubrir un amplio espectro histórico de tres generaciones, desde Jack Cardiff, que había comenzado a trabajar en los años treinta, hasta jóvenes como Darius Khondji (fotógrafo de *Delicatessen*, 1991). Otro era mostrar las colaboraciones afortunadas entre directores y fotógrafos que han contribuido a enriquecer la historia de la cinefotografía mundial, como el trabajo de Sven Nykvist con Ingmar Bergman o el de Gordon Willis con Francis Ford Coppola y Woody Allen. Se incluye dentro de estos criterios el de los directores de fotografía que participaron en el nacimiento de nuevos movimientos cinematográficos, como Raoul Coutard en la *nouvelle vague*, o Robby Müller en el nuevo cine alemán de los años setenta. Las entrevistas incluyen una breve semblanza biográfica, para continuar con el material editado a manera de monólogos en primera persona. Uno de los elementos más atractivos y didácticos es la inclusión de gran material fotográfico.

En España se inauguró en febrero de 2000 una exposición titulada *Luis Buñuel. El ojo de la libertad*, de la cual se publicó un libro-catálogo. En este producto apareció un artículo de título por demás prometedor: "Buñuel y sus fotógrafos. Una nota mexicana"<sup>96</sup>. Se trata de un texto escrito con base en fuentes secundarias donde ni siquiera se percibe un esfuerzo por acudir a una bibliografía más amplia, menos aún a la fuente fílmica que se piensa fundamental en un trabajo sobre cinefotógrafos. La limitación en su uso de fuentes bibliográficas se percibe cuando, al referirse a Agustín Jiménez, lo hace a partir del libro de Salvador Albiñana<sup>97</sup>, sólo que ignora que dicho autor no fue el primero en estudiar a Jiménez, ya que antes lo había hecho José Antonio Rodríguez. Quizá el autor creyó que las fuentes encontradas en su propia biblioteca eran suficientes. Posteriormente hace

---

<sup>96</sup> Horacio Fernández, "Buñuel y sus fotógrafos. Una nota mexicana", en Juan J. Vázquez, et al., *Luis Buñuel. El ojo de la libertad*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes y Fundación ICO, Libro-catálogo exposición febrero-mayo 2000.

<sup>97</sup> *Mexicana: Fotografía moderna en México, 1920-1940*, Valencia, EVAM, Centre Julio González, 1998.

una mención a Figueroa a partir de los lugares comunes repetidos tanto por el fotógrafo como por los escritores ya mencionados.

El onceavo número de la revista *Alquimia* se dedicó al fotógrafo Agustín Jiménez, personaje fundamental de la vanguardia mexicana. Dos artículos abordan su trascendencia en la fotografía y un tercero habla sobre su trayectoria como cinefotógrafo. Elisa Lozano hace la primera semblanza histórica de uno de los camarógrafos más importantes en la historia del cine mexicano<sup>98</sup>. Lo hace de manera cronológica, estableciendo nexos con su trabajo en fotografía fija y destacando lo más significativo de su carrera: su labor con Adolfo Best Maugard, con Bustillo Oro, con Buñuel, pero sin dejar de lado el trabajo que tenía que hacerse para una industria que era – fundamentalmente– un negocio. Elisa Lozano no barre debajo de la alfombra las “películas alimenticias” (como las llamaba Buñuel), sino que las menciona para dar una idea correcta de lo que era el oficio de cinefotógrafo en una industria sujeta a factores lejos del alcance del artista (cualquiera que éste fuera: guionista, director, escenógrafo,...) y con los cuáles tenía que seguir trabajando.

Ese mismo año apareció en un número monográfico sobre Luis Márquez en la revista *Alquimia* un artículo sobre su trayectoria en el cine<sup>99</sup>. Si bien Luis Márquez no logró acceder al cine comercial más que como *stillman*, es en la entrevista realizada por Aurelio de los Reyes en 1974 donde se revela su gran deseo de haber sido cinefotógrafo y la razón por la cuál no figuró como tal: la oposición de Gabriel Figueroa.

En 2002, la revista de fotografía *Luna Córnea* editó un número dedicado a diversas cuestiones visuales relacionadas al cine mexicano<sup>100</sup>. Artículos sobre la linterna mágica, los carteles, los *stills*, los fotogramas, el primer cine-club,... sobre fotógrafos que incursionaron en los menesteres de la luz en movimiento y algunos profesionales de la imagen cinematográfica. Varios trabajos abordan las incursiones de fotógrafos con trayectoria reconocida en la vanguardia fotográfica mexicana al celuloide. Eduardo de la Vega habla del trabajo cinefotográfico de Manuel Álvarez

---

<sup>98</sup> Elisa Lozano, “El otro Agustín Jiménez”, en *Alquimia*, n° 11, enero a abril de 2001.

<sup>99</sup> Aurelio de los Reyes, “Luis Márquez y el cine”, en *Alquimia*, n° 10, septiembre a diciembre de 2000.

<sup>100</sup> *Luna Córnea. México Cinema*, n° 24, 2002.

Bravo<sup>101</sup>, y James Oles del de Emilio Amero<sup>102</sup>. Otros se refieren a las incursiones de fotógrafos documentalistas como Walter Reuter<sup>103</sup> o Nacho López<sup>104</sup> (quien no sólo toma la cámara sino la realización). Ángel Miquel habla sobre el cineasta Jesús H. Abitia<sup>105</sup> y menciona su labor como camarógrafo. Tres artículos tienen como objeto de estudio el trabajo de tres cinefotógrafos: Agustín Jiménez, Alex Phillips y Gabriel Figueroa. Elisa Lozano escribe sobre el gran maestro Agustín Jiménez<sup>106</sup>. Hace una breve introducción a su extensa trayectoria, resaltando parte de su trabajo más destacado como *stillman* y como cinefotógrafo hasta su última película en 1972. El elemento más importante que presenta la autora es un *dossier* con gran información visual de su trabajo, como el anuncio de *El fantasma del convento*, los *stills* de *Dos monjes* (1934), *El misterio del rostro pálido* (1935), *Ensayo de un crimen* (1955) y fotogramas de la poco accesible película dirigida por Adolfo Best Maugard *La mancha de sangre* (1937). Quien esto escribe lo hace en este número de la revista sobre el trabajo del camarógrafo Alex Phillips de los años treinta en relación al pictorialismo<sup>107</sup>. Se hace referencia al archivo de Gabriel Figueroa a través de una entrevista a su hijo, quien se ha encargado de conservar, reproducir y difundir las imágenes más famosas de su padre<sup>108</sup>. Se trata, pues, de un número con grandes aportaciones en torno a la visualidad del cine mexicano.

La revista del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos vuelve a dedicar un número a la cinefotografía casi simultáneamente al de *Luna Córnea*<sup>109</sup>. En él se publica un artículo traducido sobre Rodrigo Prieto (*Frida*, 2002) aparecido en la revista *American Cinematographer*, cuyo enfoque es eminentemente técnico, además de varias entrevistas, ya publicadas la mayoría de ellas, salvo una inédita hasta entonces. Se publica

---

<sup>101</sup> Eduardo de la Vega, "Álvarez Bravo, cinefotógrafo", en *Luna Córnea. México Cinema*, n° 24, julio a septiembre de 2002.

<sup>102</sup> James Oles, "El cine ausente de Emilio Amero", *op. cit.*.

<sup>103</sup> Patricia Gola, "Walter Reuter", *op. cit.*.

<sup>104</sup> Alejandro Castellanos, "Nacho López, la imagen como argumento", *op. cit.*.

<sup>105</sup> Ángel Miquel Rendón, "El Revolucionario que construía violines", en *op. cit.*.

<sup>106</sup> Elisa Lozano, "Agustín Jiménez", en *op. cit.*.

<sup>107</sup> Claudia Negrete, "Pictorialismo y cinefotografía: Alex Phillips en los años treinta", en *op. cit.*.

<sup>108</sup> Entrevista a Gabriel Figueroa Flores, "Figueroa, del fotograma a la imagen digital", en *op. cit.*.

<sup>109</sup> *Estudios Cinematográficos. Cinefotografía en acción*, n° 23, julio a diciembre de 2002.



un fragmento de la entrevista a Alex Phillips hecha en 1974 por María Alba Fulgueira aparecida en *Testimonios para la historia del cine*; las que encontramos en el libro de Dennis Schaefer y Larry Salvato, *Masters of Light. Conversations with Contemporary Cinematographers* de Gordon Willis, Vittorio Storaro y Billy Williams; y la realizada por Jack Lach al joven artista de la luz egresado del Centro de Capacitación Cinematográfica Serguei Saldívar Tanaka. Es revelador que se publique la entrevista a don Alex en 1974: los estudios sobre cinefotografía poco habían avanzado, aunque ríos de tinta hubiesen corrido para rendir tributo –que no comprender– la trayectoria favorita de los escritores: la de Gabriel Figueroa.

Una tesis de licenciatura de la carrera de Ciencias de la Comunicación estudia el trabajo de Figueroa a partir de 12 fotogramas de películas realizadas con Emilio Fernández<sup>110</sup>. María Fernanda Sánchez hace un análisis a dichos fotogramas desde la perspectiva de la semiótica, fundamentada en Roland Barthes, Abraham Moles y Yuri Lotman. Su observación cuidadosa y los fundamentos teóricos la llevan a detectar las propuestas visuales del camarógrafo en los siguientes términos:

... es el recurrente uso de los efectos de luz en la obra de Figueroa; muchas de las imágenes analizadas en el presente trabajo, destacan por una notable utilización del contraluz, la profundidad de campo y una incesante exploración de las tonalidades del gris, en una gama que va del blanco al negro.<sup>111</sup>

Y después del agudo análisis semiótico concluye lo que ya había sido dicho hasta la náusea: que el estudiado tiene influencia de Toland y del expresionismo alemán en su “depurada técnica fotográfica”. Para la tesista, lo anterior hace de Figueroa un visionario mayor que Orson Welles: “Una técnica que se adelantó, en buena medida a directores de la talla de Orson Welles, con su *Citizen Kane*”<sup>112</sup>.

---

<sup>110</sup> María Fernanda Sánchez Paredes Torres, “Estudio analítico de doce fotogramas creados por Gabriel Figueroa en la producción de seis películas dirigidas por Emilio Fernández en los años de 1940-1950 en México”, tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, UNAM - FCPyS, México, 2002.

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 120.

<sup>112</sup> *Idem*

En la Plaza de los Laureles, en la ciudad de Guadalajara, se llevó a cabo una exposición insólita del 19 de marzo al 20 de abril de 2003. Con el título de *24 X segundo* se expuso un fotograma de 26 cinefotógrafos mexicanos desde la época silente hasta la actualidad. El catálogo<sup>113</sup> publica los 26 fotogramas de camarógrafos desde Enrique Rosas, Salvador Toscano, Alex Phillips padre, Agustín Jiménez, José Ortiz Ramos, Agustín Martínez Solares, Gabriel Figueroa, Rosalío Solano, Toni Kuhn, Arturo de la Rosa, hasta los más recientes como Lubezki, Marcovich, Xavier Pérez Grobet y Rodrigo Prieto, entre otros. Junto a los fotogramas, encontramos un pequeño extracto de algún escrito o entrevista hecha al artista. Al final, se incluyen breves semblanzas biográficas.

Sería hasta 2004 que aparecería un gran trabajo sobre un cinefotógrafo mexicano, *Ezequiel Carrasco. Manipulador de luces y sombras*<sup>114</sup>, producto de la investigación de Elisa Lozano, Horacio Muñoz y Alberto Verjovsky en formato de CD-ROM. La investigación construye una cronología de la vida y la obra fotográfica y cinematográfica de Carrasco, a partir de fuentes primarias del archivo del artista: documentos, fotografías familiares y del autor, *stills*, dibujos y carteles, así como imágenes del archivo de otro gran cinefotógrafo, don Agustín Jiménez; una amplia revisión hemerográfica de revistas como *Filmográfico*, *Cinema Reporter* o *Cine Mundial*, complementada con materiales del Archivo Histórico de la UNAM-CESU, la Cineteca Nacional y la Fimoteca. Estamos hablando de una investigación con fuentes de primera mano, para publicarse en una edición electrónica, es decir, pensada para un amplio público. Se ilustra con un rico material documental, fotográfico y fílmico, con hipervínculos a películas, directores, actores y colegas. Se trata, pues, de una gran aportación dentro de la historiografía cinefotográfica mexicana.

*Gabriel Figueroa. Memorias* se terminó de imprimir en 2005, pero fue hasta marzo de 2006 que circuló en librerías. Se trata de las primeras memorias publicadas por un cinefotógrafo mexicano. Se han mencionado aquí los trabajos de Billy Bitzer (el fotógrafo de Griffith) y de Néstor Almendros en este rubro, en los que predominan dos ideas: la del

---

<sup>113</sup> *24 X segundo*, Guadalajara, Jalisco, Universidad de Guadalajara / CONACULTA / Gobierno del Estado de Jalisco / Gobierno del Estado de Colima.

<sup>114</sup> México, UNAM / Equilibrista, 2005, (Colección Pértiga)

testimonio sobre el trabajo realizado (salpicado en mayor o menor medida con eventos de vida personal) y la del legado, ausentes por completo en la obra póstuma publicada por el hijo del artista. El anecdotario personal es, por otra parte, abundante en las referencias a las importantes personas que conoció, a las fiestas que fue y con quién bailó. Poco encontramos realmente de asuntos tales como reflexiones de su trabajo, la mayoría de lo cual está tomado textualmente de las entrevistas anteriores aquí mencionadas. Triste esfuerzo editorial, signado por la ausencia de contribución histórica, intelectual o existencial alguna.

Con mayor fortuna editorial fue el realizado en 2006 por el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, que decidió publicar juntos, como parte del proyecto Consolidación del Programa Editorial para la Docencia, los artículos sobre fotografía de cine en México aparecidos en su revista, considerados como de mayor valor didáctico. Bajo el título de *Cinefotografía*, se incluían una selección de los números 8 de 1997 y 23 de 2002 (ambos mencionados y discutidos aquí).<sup>115</sup> El éxito de esta publicación (está ya casi agotada la edición) muestra el creciente interés sobre el tema.

Un año después, Fundación Televisa publicó una grandilocuente edición con motivo del centenario del nacimiento de Gabriel Figueroa, promovida, por supuesto, por el hijo del cinefotógrafo. La opinión de José Felipe Coria es contundente:

Figueroa, a qué dudar, es una verdadera institución del cine nacional. Pero una cosa muy distinta es que se le admire y otra que se le adule hasta des-significar sus logros y convertirlos en vulgares naturalezas muertas, no por su temática sino por la convencionalidad con que son abordados, despojándolo del movimiento; dejando que sus dinámicas imágenes pierdan su esencia fílmica. Al carecer de esa imagen-tiempo, de esa imagen-movimiento, las virtudes de Figueroa quedan en algo residual de lo cinematográfico y se les vuelve objeto de una idolatría que nada aporta al estudio ni a la comprensión de su legado.<sup>116</sup>

---

<sup>115</sup> Jack Lach, *et al.*, *Cinefotografía*, México, UNAM/CUEC/DGAPA/PAPIME, 2006, (Cuadernos de Estudios Cinematográficos).

<sup>116</sup> José Felipe Coria, "Acabar a Figueroa/I", en *El Financiero*, 9 de junio de 2008.

Televisa y Gabriel Figueroa Flores acudieron a la pluma de Antonio Saborit, buen escritor, aunque no especialista, para elaborar un texto sobre el que Coria opina:

El aparato de evaluación, la teoría de este volumen conmemorativo del centenario del maestro, abarca 70 disparejas páginas firmadas por Antonio Saborit. Si bien cuenta con aciertos en su evaluación de Figueroa e intenta dar un perfil biográfico, más o menos coherente, comete errores de escándalo que ponen en duda mucha de la información, porque si un dato que se supone de fácil comprobación de inmediato salta a la vista con toda su falsedad, entonces puede inferirse que hubo simple negligencia en la redacción del texto. O, lo que sería peor, que se utilizó información de segunda mano y nunca se investigó.<sup>117</sup>

El texto, que debía haberse publicado originalmente (*Modernas sombras fugitivas. Las construcciones visuales de Gabriel Figueroa*, de José Antonio Rodríguez) quedó fragmentado y mandado a notas sin referencia alguna. Peor que si hubiese quedado inédito, como inédito está aún el inicio de la verdadera valoración del mito Figueroa.

---

<sup>117</sup> José Felipe Coria, "Acabar con Figueroa/III", en *El Financiero*, 23 de junio de 2008.

## Capítulo 2

# LA LUZ ANTES DEL SONIDO

Sin más armas que su afición y su entusiasmo, en un ambiente paupérrimo, aquellos precursores [...] se lanzaron a la esforzada tarea de hacer películas, careciendo muchas veces del dinero necesario y casi siempre de los conocimientos indispensables.

R. Larriva Urías.<sup>1</sup>

### Las primeras experiencias

Hacia poco más de medio siglo que el invento de la fotografía había llegado a México. Sólo que a diferencia de entonces, cuando llegó el cinematógrafo, el secreto de tomar “fotografías en movimiento” lo poseían únicamente los representantes de la casa comercial que explotaban el invento. Los hermanos Lumière habían entrenado y enviado a muchos camarógrafos alrededor del mundo a capturarlo en imágenes, y cuando Fernand Bon Bernard y Gabriel Veyre –sus representantes en México– dejaron el país, se llevaron consigo las imágenes captadas, el secreto de cómo hacerlo y los aparatos. Salvo uno, que quedó en posesión del señor Ignacio Aguirre, que de poco podía servirle. Si bien podía proyectar imágenes, no podía tomarlas, ya que no existía película virgen en el mercado<sup>2</sup>.

Fue hasta julio de 1897 que se hizo posible la toma de imágenes. Gracias a la llegada de película virgen, fueron los franceses radicados en el país Enrique Courrich (o Churrich) y Enrique Moulinié quienes “tuvieron la fortuna de iniciar la producción de películas mexicanas en la ciudad de Puebla”<sup>3</sup>. Ambos tomaron el aparato “toma-vistas” en sus manos, aunque en pocas ocasiones, quizá porque

---

<sup>1</sup> R. Larriva Urías, en *Todo*, 17 de febrero de 1938.

<sup>2</sup> Véase Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, Ed. Trillas, México, 1997.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 14.

en un inicio resultaba bastante oneroso revelar el material filmado, ya que éste tenía que enviarse a Francia para dicho efecto<sup>4</sup>. Y no sólo eso: para que la producción cinematográfica aumentara era necesario también que se adquirieran más “proyectores toma-vistas” cuyo costo era, por demás, elevado<sup>5</sup>.

Dadas las condiciones, ese mismo año Ignacio Aguirre<sup>6</sup> se aventuró a usar el aparato toma-vistas que le habían dejado los representantes de los hermanos Lumière para tomar una *Riña de hombres en el zócalo* (1897). Al año siguiente, Salvador Toscano hizo lo propio y captó una serie de escenas también en el primer cuadro de la Ciudad de México<sup>7</sup>.

Surgía entonces la figura del productor-camarógrafo-exhibidor, que en esta primera etapa del cine mudo en México (1896-1917) se caracteriza por la preeminencia del documental en la producción nacional<sup>8</sup>. Este personaje era eminentemente un empresario que se había iniciado en el negocio de la exhibición y que posteriormente realizaba su propio material, forzado por la escasez de éste. Efectuaba funciones múltiples y variadas: producción, dirección, edición y cámara, es decir, que se trata de una época de tanteos en donde la profesionalización de las funciones cinematográficas aún estaba en ciernes. En términos de historia de la cinefotografía, el responsable de la factura visual de la película era un empresario sin ninguna educación visual formal, una preparación técnica adquirida sobre la marcha, y cuyo interés principal era hacer negocio. Un ejemplo de ello es el empresario Carlos Mongrand, quien realizó hacia 1899 *Salida de empleados de una fábrica, Entrada de una boda a una iglesia* y *El Presidente General Díaz y sus ministros*<sup>9</sup>. Don Carlos, que fue empresario de espectáculos –su compañía, Misterios y Novedades, presentaba números de prestidigitación y trucos ópticos que incorporaría a las funciones del

---

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Aurelio de los Reyes menciona que dicha cantidad era equivalente a la necesaria para comprar una casa céntrica en la Ciudad de México o un rancho en el Estado de Nuevo León cercano a Monterrey. *Ibidem*.

<sup>6</sup> Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mexicano mudo*, México, Dirección General de Actividades Cinematográficas / UNAM, vol. 1.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano ...op.cit.*

<sup>9</sup> *Ibidem*.

cinematógrafo-, adquirió cierta experiencia, ya que estuvo detrás de la cámara alrededor de treinta títulos y varios años<sup>10</sup>.

Otra característica del periodo es el predominio del documental sobre la producción argumental o de ficción. En términos de la labor del camarógrafo, esto significa que se tenía que trabajar y, desde luego, adecuarse a la luz natural existente en el instante de la toma. El peso de la tradición Lumière de tomar escenas o hechos de la realidad fáctica determinó que se concibiera el cinematógrafo como un instrumento de la verdad (entendida como el estricto apego de las imágenes a la realidad fenoménica en el más puro espíritu científico y positivista). Así que la luz debía captarse, no manipularse. La sensibilidad de la película también mantenía a los cinefotógrafos en los exteriores, ya que ésta era muy baja (el equivalente a 8 ASA de hoy)<sup>11</sup>. El estatismo de la cámara es una de las características del periodo. Se emplazaba la cámara en un punto fijo, generalmente a la altura del punto de vista del fotógrafo, y la movilidad estaba en los sujetos que entraban y salían del cuadro<sup>12</sup>.

### **La formación visual informal, o en el principio fue el plano general**

Detrás del término "vista" existe un proceso histórico visual de larga duración. Su origen ideológico-formal se remonta al siglo XVIII, a los tiempos de la Ilustración. Dicho proceso persiste a través de diversas técnicas de representación visual a través del siglo XIX, para llegar al XX sin memoria de su origen. Algunos investigadores actuales pueden ubicar cierta parte de los antecedentes visuales de la "vista", aunque, finalmente, en la explicación que ofrecen de dicho término olvidan su historicidad:

Nuestro periodo de estudio es el gran periodo de las vistas, por lo que es necesario explicar este término. A las primeras películas se les llamó así en parte por extensión del nombre

---

<sup>10</sup> Aurelio de los Reyes apunta que en 1906 Mongrand enferma, vende su negocio y regresa a Francia para estar de vuelta en México al año siguiente.

<sup>11</sup> Michael Leitch, "A History of European Cinematography", en *Making Pictures: A Century of European Cinematography*, New York, IMAGO / Federation of European Cinematographers / Harry N. Abrams, 2003, p. 28.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

“vistas fijas” dado a las imágenes que se proyectaban mediante una lámpara y una lente de aumento, espectáculo conocido antes de que se inventara el cine, cuyo antecedente, muy antiguo, es la llamada linterna mágica; pero eran vistas sobre todo porque lo que capturaban los primeros camarógrafos era lo que podía llamar su atención y estar suficientemente iluminado para que impresionara la preparación de plata fijada al celuloide.<sup>13</sup>

A este proceso histórico-ideológico me referiré para tratar de entender la visualidad de los primeros tiempos del cine y, en particular, de nuestros primeros camarógrafos.

Aunque nuestros empresarios-camarógrafos no tuviesen una educación visual formal, estaban educados en las representaciones visuales de su tiempo. Todos habían nacido hacia el último tercio del siglo XIX y estaban culturalmente inmersos en las formas de la pintura, la litografía y la fotografía decimonónicas. Esta influencia se percibe en la manera de definir el espacio cinematográfico a través del encuadre, en la persistencia del plano general. Es decir, el encuadre que predomina es el más abierto (que en terminología cinematográfica se denomina plano general o *long shot*), donde conviven varios planos en foco, es decir, se trata de imágenes con gran profundidad de campo. Este tipo de encuadres se hacían en espacios abiertos, específicamente urbanos. Y es que la clave está, como se mencionó anteriormente, en la terminología utilizada: a estos fragmentos o cortos iniciales se les denominó “vistas”, concepto que se utilizó en la fotografía, en la litografía, en los espectáculos visuales del siglo (como la linterna mágica y el diorama) y en la pintura de paisaje urbano del siglo dieciocho. El nexo no sólo sería lingüístico, sino también formal.

La representación del paisaje urbano cobra importancia dentro de la historia de la pintura occidental en la Venecia del siglo XVIII. La ciudad dejaba de ser escenario para ser el personaje principal, y el uso del término italiano “veduta” (vista) se generalizó. En las pinturas de Canaletto, Carlevaris, Bellotto y Guardi,

---

<sup>13</sup> Juan Felipe Leal *et al.*, *Vistas que no se ven. Filmografía mexicana 1896-1910*, México, UNAM, 1993, p. 12.





Pedro Gualdi, *Catedral de México*, en *Monumentos de Méjico*, Massé y Decaen, 1841.



Casimiro Castro, *El Sagrario de México*, tomado de *México y sus alrededores*, México, litografía de Decaen, 1855-1856.



Vista del frente de la cárcel de la Acordada de México, tomada de *El Mosaico Mexicano*, México, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1841.

el paisaje urbano abarca grandes espacios, la arquitectura adquiere carácter grandilocuente, y existe una voluntad de precisión en los detalles<sup>14</sup>.

La litografía –al amparo del romanticismo– heredaría el paisaje urbano como temática recurrente, sobre todo en el contexto del colonialismo decimonónico, que echaba mano de la técnica como forma de conocimiento. Antes que fotógrafos viajeros, existieron los litógrafos que se dedicaron a codificar el mundo en imágenes. En México, Pedro Gualdi<sup>15</sup>, Carl Nebel, Frederic Waldeck, Frederick Catherwood o Daniel Thomas Egerton, produjeron álbumes litográficos del paisaje urbano y arqueológico bajo el esquema visual de la “veduta” o “vista” veneciana.

Los litógrafos mexicanos tomaron esta forma de representar el espacio urbano. Casimiro Castro, en uno de sus trabajos litográficos más importantes, *México y sus alrededores*, así como también en *Los Misterios de México y Antonio y Anita*, plasmó el paisaje urbano de la Ciudad de México hacia la mitad del siglo. Los nexos formales tuvieron continuidad en el siglo XIX –aunque el término “vista” no necesariamente se incluyera en los títulos–, como puede apreciarse en una imagen de la cárcel de la Acordada.

En cuanto a los espectáculos visuales populares, la linterna mágica hizo su aparición en la primera mitad del siglo. Las proyecciones de imágenes pintadas sobre vidrios aparecían ante los sorprendidos ojos de los capitalinos. El pintor Clemente Ayllón solicitaba a finales de 1820 una exhibición de “vistas de edificios de la antigüedad, de la fábula, y algunos de los principales de esta capital”. Y, según documenta un entusiasta funcionario del ayuntamiento, éstas estaban “hechas según las reglas ópticas y manifiestan la habilidad de su autor, razón por que las considero dignas de la explotación pública, pudiendo servir no sólo para diversión honesta sino para fomento del arte que tanto recomienda nuestra sabia constitución política”<sup>16</sup>. Pero no sólo la linterna mágica incorporaba el término

---

<sup>14</sup> Véase Bernard Aikema y Boudewijn Bakker, *Painters of Venice. The Story of the Venetian 'Veduta'*, Rijksmuseum Amsterdam, Gary Schwartz, Amsterdam, 1990.

<sup>15</sup> Para mayor información sobre la obra de Pedro Gualdi véase Arturo Aguilar, *El escenario urbano de Pedro Gualdi (1808-1857)*, México, INBA/MUNAL/CONACULTA, 1997.

<sup>16</sup> Archivo del Ayuntamiento de la Ciudad de México, Ramo *Diversiones Públicas*, índice 797, t. 2, exp. 30, 1820, citado en José Antonio Rodríguez et al., *La linterna mágica en*

lingüístico mencionado, también lo hacían otros espectáculos como el diorama y el panorama. Los grandes lienzos con fuente de iluminación posterior y las grandes pinturas circulares hicieron su arribo a la ciudad alrededor de 1844. Pablo Thomas pedía licencia ese año para “poner a la expectación pública unas vistas de diorama y de panorama” en el Portal de Mercaderes<sup>17</sup>.

En esa misma década surgiría una nueva técnica de construir imágenes a través de la luz: la fotografía. Si bien en sus inicios, en la época del daguerrotipo, hubo ejemplos de paisaje urbano, este tipo de imágenes fue escaso hasta que llegó la impresión sobre papel. Y así como sus antecesores, los litógrafos viajeros, los fotógrafos hicieron lo propio a través de la impresión de la luz. Claude Dèsiré Charnay, es atraído a México hacia 1857 por intereses científicos, particularmente arqueológicos. Utiliza la fotografía como medio de registro, pero también para elaborar una publicación con imágenes de la Ciudad de México en donde los edificios y espacios urbanos adquieren papel protagónico como símbolos identitarios del lugar, como puede apreciarse en el *Álbum fotográfico mexicano* publicado por Julio Michaud en 1860<sup>18</sup>. Aquí encontramos “vistas” fotográficas en donde la técnica cambia, pero la concepción del paisaje urbano sigue la tradición de la “veduta” dieciochesca y la “vista litográfica”. Y, a manera que avanza el siglo, este tipo de álbumes llegan a ser bastante comunes hasta fines del periodo porfiriano, con la publicación cumbre de *México en el Centenario de su Independencia*, que no era sino una segunda edición del álbum fotográfico editado por Espino Barros *Álbum Gráfico de la República Mexicana*. Por otro lado, las “vistas” adquieren presencia independiente en las publicaciones ilustradas más importantes de la época como *El Mundo Ilustrado*.

---

México, Universidad Autónoma del Estado de Morelos / Ediciones sin Nombre, 2003, p. 34.

<sup>17</sup> AACM, Ramo *Diversiones Públicas*, índice 798, exp. 144, 1844, citado en José Antonio Rodríguez *et al.*, *La linterna mágica en México*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>18</sup> Véase Olivier Debrouse, *Claude Dèsiré Charnay*, México, CONACULTA / INBA, 1989.



*Vista del Grijalva y el Usumacinta, tomado de Centenario de la Independencia de México, México, Comisión de las Fiestas del Centenario, 1910 (versión CD-ROM, 1995, CETEL).*

Y, cuando llegó el cinematógrafo en pleno Porfiriato, las primeras cintas traídas por los representantes de Lumière se conformaban por imágenes emparentadas a las anteriormente mencionadas. El nexo formal e ideológico es el encuadre. La terminología inicial utilizó palabras como “fotografía en movimiento” pero también echó mano de la tan familiar noción predominantemente decimonónica de “vista”<sup>19</sup>, concepto de representación que, como se ha visto, abarcó varios medios y técnicas durante el siglo. El encuadre abierto era una herencia de la Ilustración, ya que este tipo de representación abarcaba la mayor cantidad de información posible, además de que la representación del mundo en imágenes litográficas y fotográficas constituía una forma de conocimiento a través del viaje ilustrado. Así parece confirmarlo un anuncio aparecido en un diario capitalino de 1840, que promocionaba una exposición fotográfica de ciudades del mundo como París, San Petersburgo y Viena, en la calle de San Francisco, con el siguiente título: “Gran viaje pintoresco. Quinta exposición de vistas”<sup>20</sup>. El plano general como herencia histórico-ideológico-visual de la Ilustración dieciochesca a través del siglo XIX fue el rey en el incipiente lenguaje cinematográfico hasta la llegada del cine argumental.

<sup>19</sup> Para una historia de cómo las “vistas fijas” alternaron con las “vistas de movimiento” en las primeras décadas del siglo XX, véase Ángel Miquel, “Los últimos tiempos de la linterna mágica”, en *La linterna mágica en México, op.cit.*

<sup>20</sup> *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, 17 de abril de 1840.

## Los camarógrafos empresarios (1897-1905)

La permanencia de estos primeros camarógrafos en el oficio fue variable. Lo hubo como don Ignacio Aguirre, nuestro primer camarógrafo mexicano, cuyo trabajo como tal fue tan efímero que sólo realizó una vista. En el caso de los franceses Enrique Courrich<sup>21</sup> y Enrique Moulinié no se sabe a ciencia cierta quién estaba a cargo de la cámara o si fueron los dos. De cualquier manera, dicha colaboración se dió solamente en el año de 1897. Moulinié se había establecido en México desde 1888. Fue quizá su primer negocio –una lechería en La Viga– lo que le permitió asociarse con Courrich para encargarse a Francia un aparato tomavistas de Lumière<sup>22</sup>. De cualquier manera, ninguno de los dos continuó como camarógrafo. Moulinié siguió en el negocio de la exhibición trashumante pero decidió dedicarse sólo al aspecto empresarial. Contrató a otros –como Antonio Ocañas, quien también colaboró en cierto momento con Salvador Toscano– para que se ocuparan en las labores de cámara. El caso de Aguirre y de Moulinié –ambos camarógrafos de una vista– fue muy frecuente en el periodo del cine mudo. Algunos de ellos quizá desistieron, como en un periodo posterior lo haría Valente Cervantes quien, en pragmático ejercicio de autocrítica, decidió dejar la cámara, ya que después de tomar algunas salidas de misa, éstas le salieron mal, según sus propias palabras<sup>23</sup>. Quizá sería el caso de su propio padre, Gonzalo T. Cervantes, empresario ambulante que decidió tomar la cámara hacia 1905 y con la que realizó cinco vistas, la mayoría de ellas en Orizaba, para nunca más volver a hacerlo. Del empresario ambulante Antonio Gómez Castellanos se sabe que de 1900 a 1906 filmaba su propio material en sus recorridos por la República, pero sólo se conoce una *Vista de Zacatecas* tomada en 1906<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup> En Perla Ciuk, *Diccionario de directores de cine mexicano*, México, 2000, CONACULTA/Cineteca Nacional, se atribuye un nombre de pila distinto a Enrique Courrich o Churrich, e incluso se menciona que puede tratarse de dos hermanos: Georges y Luis.

<sup>22</sup> Aurelio de los Reyes, "El cine en México 1896-1930", en *80 años de cine en México*, México, UNAM, 1977.

<sup>23</sup> Aurelio de los Reyes, *Valente Cervantes: Primeras andanzas del cinematógrafo en México*, México, UNAM / Filmoteca (Colección Texto sobre Imagen), 2001.

<sup>24</sup> Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano, 1896-1920*, op. cit., p.38.

Guillermo Becerril inició labores de exhibidor en la ciudad de Guadalajara junto con sus dos hijos –Manuel y Guillermo– en marzo de 1897<sup>25</sup>. Dos años más tarde –además de haber instalado cuatro carpas en la Ciudad de México– estarían detrás de la cámara para filmar *5 vistas de las maniobras militares en San Lázaro el 14 de abril*<sup>26</sup>. Regresaron a la exhibición ambulante un año más tarde, realizando hasta 1903 cerca de 25 vistas. Ese fue el año en que “El activo y honrado empresario y hábil manipulador de cinematógrafo señor don Guillermo Becerril, dejó de existir la semana pasada víctima de terrible vómito, en la ciudad de Mérida...”<sup>27</sup>. Este hecho significativo pareció detener la labor de los hermanos en cuanto a la cámara, ya que fue hasta 1907<sup>28</sup> que retomaron las labores fotográficas de su empresa. Dicha producción continuó hasta 1913 con la *Decena Trágica*. No se tuvo noticia de ellos hasta varios años después, en el periodo más destacado del cine mudo argumental, que Manuel fungió como cinefotógrafo en pocas pero relevantes cintas.

Carlos Mongrand, “Rey de los cinematógrafos”, fue muy popular como empresario debido a la variedad de imágenes ofrecidas y a la calidad de sus proyecciones, pero también a la música de orquesta que lo acompañaba en sus giras y a sus frecuentes gestos filantrópico-propagandísticos de destinar las utilidades de una función a obras de caridad<sup>29</sup>. El popular prestidigitador e ilusionista, llegado a México en 1896, había sido constante en las labores de cámara. Hacia diciembre de 1897 inició sociedad con Salvador Toscano, quien posiblemente le adiestró en los misterios del aparato toma-vistas, ya que este último había estado filmando su propio material desde 1898. Para 1900, Mongrand emprende el camino de la trashumancia en el centro y norte del país, y desde entonces realiza una treintena de vistas entre 1906 y 1907<sup>30</sup>. Dentro de

---

<sup>25</sup> Aurelio de los Reyes, “El cine en México, 1896-1930”, en *80 años de cine en México*, *op.cit.*, p. 12.

<sup>26</sup> Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano, 1896-1920*, *op. cit.*, p.21.

<sup>27</sup> “Instantáneas artísticas”, en *El Cosmopolita*, 17 de mayo de 1903, p. 2; citado en Aurelio de los Reyes, “El cine en México, 1896-1930”, en *80 años de cine en México*, *op.cit.*

<sup>28</sup> Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano, 1896-1920*, *op.cit.*, p.40; International Movie Database, [www.imdb.com](http://www.imdb.com).

<sup>29</sup> Aurelio de los Reyes, *op. cit.*, pp. 18-24.

<sup>30</sup> Véase nota 10.

éstas predomina el género documental, desde luego con la excepción de la "vista de ficción" *Time is money* realizada en 1903. Esta sería uno de los contados esfuerzos de cine argumental del periodo, cuyos primeros ejemplos habían estado a cargo de Salvador Toscano.

Los casos de Salvador Toscano y Enrique Rosas serían distintos ya que, si bien en este primer periodo entran dentro de la figura del exhibidor-camarógrafo-productor, esta experiencia les permitió evolucionar hacia la figura del cineasta. Se les concibe, junto a Enrique Rosas y a los hermanos Alva, como pilares de la escuela documentalista mexicana. Este primer periodo (que abarca del inicio de sus empresas hasta 1906) fue de adquisición de conocimientos sobre un oficio en construcción.

Toscano se había iniciado como exhibidor en octubre de 1897<sup>31</sup>. Ese mismo año había comenzado a utilizar el proyector Lumière, que también funcionaba como cámara, para tomar "vistas". Según Ángel Miquel en *Memorias de un mexicano*, quizá sobreviven algunas imágenes de aquella primera vista que tomó en el Zócalo. Se trata de un plano general que abarca la Catedral, la estación de tranvías y un nutrido movimiento de tranvías, mulitas y transeúntes. Las imágenes de don Salvador (como las de la generalidad de camarógrafos) "que sobreviven de esta época muestran un estilo muy simple y casi invariable, en el que predominan la cámara fija y el plano general"<sup>32</sup>.

En cuanto al cine de ficción o argumental, a don Salvador, exhibidor de varias cintas de Méliès, se le atribuye los primeros ensayos argumentales. Filmó la "vista teatral" de *Don Juan Tenorio* que Miquel fecha en 1899. En ese mismo año, Toscano hace *Terrible percance de un enamorado en el cementerio de Dolores*, y cinco años más tarde *Gavilanes aplastado por una aplanadora*. Es de suponerse que ambas se filmaron en exteriores, ya que no existían en México estudios cinematográficos.

Don Enrique Rosas se había iniciado como exhibidor en 1899. Había tenido cierta experiencia con la fotografía de estudio, ya que su padre había tenido uno

---

<sup>31</sup> Ángel Miquel, *Salvador Toscano*, México, Universidad de Guadalajara / Universidad Veracruzana / UNAM / Gobierno del Estado de Puebla, 1997, p. 99.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 38.

que le traspasó<sup>33</sup>. Sería hasta 1903 que decidiría iniciarse en el dominio de la cámara cinematográfica con *Aventuras del sexteto Uranga*<sup>34</sup>, que posiblemente no haya tenido la calidad visual deseada, ya que el joven Enrique acudió a don Agustín Jiménez padre, fotógrafo retratista de estudio, quien seguro tendría ya camino ensayado con el aparato toma-vistas, para que le instruyera en la correcta obtención de imágenes<sup>35</sup>. Parece ser que don Agustín acompañó a Enrique a tomar vistas en Puebla y Orizaba en 1904, en donde le enseñó a montar un laboratorio sobre la marcha y a revelar e imprimir positivos. Así que, durante este periodo, tomó imágenes como las de sus colegas: imágenes de vida cotidiana como salidas de misa y "vistas" de diversas ciudades. Rosas no sólo se desarrollaría como cineasta, sino que, como fotógrafo, fue uno de los dos miembros de este periodo inicial que transitaron consistentemente del cine documental al cine de argumento, que transitaron de la vista al *film*. Toscano, a pesar de sus primeras incursiones en el cine argumental, permaneció eminentemente como documentalista.

La trayectoria de Julio Lamadrid no encaja dentro de esta figura primigenia del exhibidor-camarógrafo-productor. La suya fue quizá la más centrada en la especialización del oficio como cinefotógrafo. El sinaloense aprendió fotografía con el famoso fotógrafo de estudio José María Lupercio en Guadalajara<sup>36</sup>. Posteriormente, a partir de 1910, fue contratado como operador de cámara para la Pathé Frères, para los que "filmó numerosos 'noticiarios' de paisajes y festividades políticas y religiosas"<sup>37</sup>. Continuó como camarógrafo de actualidades mexicanas para la firma William Fox de Nueva York para la que trabajó por largo tiempo. Lamentablemente, no se conocen los títulos de su trabajo en estas compañías. Lamadrid, como Rosas, transitará del cine documental al argumental con bastante fortuna.

---

<sup>33</sup> Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México. Vivir de sueños*, Vol. 1, México, IIE/UNAM, 1993.

<sup>34</sup> Gabriel Ramírez, *El cine yucateco*, México, UNAM / Filmoteca, 1980.

<sup>35</sup> José María Sánchez García, "Historia del cine mexicano. Los precursores", en *Cinema Reporter*, 28 de julio de 1951, p. 17.

<sup>36</sup> Perla Ciuk, *op. cit.*, p. 364.

<sup>37</sup> José María Sánchez García, "Apuntes para la Historia de nuestro cine. Primeros fotógrafos", en *Novedades*, 11 de febrero de 1945, p. 8.



La historia de don Jorge Stahl estaría en sus inicios más cercana a la de don Julio Lamadrid, cuyo primer aprendizaje fue la fotografía fija. Don Jorge no aclara en la entrevista que le hiciera Eugenia Meyer cuándo y con quién comenzó a estudiar, pero sí nos cuenta que, hacia 1895, a los nueve años de edad, "hacía retratitos entre la gente humilde". Con aquel ingreso logró establecer un estudio fotográfico en el Portal de Morelos en Guadalajara en 1901<sup>38</sup>, mismo que vendió tres años después para comprarse un aparato toma-vistas nada menos que en la Feria Universal de Saint Louis Missouri. Con él iniciaría una larga carrera en la historia del cine nacional. Aplicó entonces sus conocimientos fotográficos a las especificidades técnicas del Kinetoscopio Edison y, hacia 1905<sup>39</sup>, proyecta sus dos primeras vistas en el Salón Verdi de Guadalajara. Se convierte entonces en la figura característica del periodo trashumante (exhibidor-empresario-fotógrafo), pero no por mucho tiempo ya que, aunque realiza varias vistas en ese año, deja la cámara en un *impasse* comercial. La carrera de don Jorge se distinguió por la voluntad de conciliar la pasión –"después de Dios, el cine", le diría a Eugenia Meyer<sup>40</sup>–, con la necesidad de procurarse cierta seguridad económica. Se dedica entonces al negocio de una casa alquiladora de películas, que decide vender hacia 1920, y reinicia sus labores tras la cámara hacia el periodo argumental del cine mudo.

La historia de este periodo estaría por complementarse, ya que surgieron muchas figuras como estas al interior del país –en Orizaba, Guadalajara, San Luis Potosí,...–, cuyos nombres haría falta inscribir en la historia del cine y la cinefotografía en México.

---

<sup>38</sup> José María Sánchez García, "Historia del cine mexicano. Un cinematografista auténtico: Jorge Stahl", en *Cinema Reporter*, 5 de septiembre de 1953, p. 37.

<sup>39</sup> La *International Movie Database* ubica la factura de *Tercer regimiento frente a su cuartel* y *Decimosexto batallón frente a sus cuarteles* en 1906, mientras que Perla Ciuk, *op. cit.*, lo hace en 1905. No aparecen en las siguientes filmografías: Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mudo, 1896-1920...*; Federico Dávalos, *Filmografía General del cine mexicano (1906-1931)...*; Gabriel Ramírez, *Crónica del cine mudo mexicano...*; y Juan Felipe Leal, *et al.*, *Vistas que no se ven. Filmografía Mexicana 1896-1910...*

<sup>40</sup> Véase *Cuadernos de la Cineteca. Testimonios para la historia del cine mexicano*, México, Cineteca Nacional, 1975, n° 1.

Cuadro 1\*

Año	Título	Fotógrafo
1897	<i>Riña de hombres en el Zócalo</i>	Ignacio Aguirre
1897	<i>Verbena del Carmen en la ciudad de Puebla</i>	Enrique Moulinie
1897	<i>Corrida de toros por la cuadrilla de Ponciano Díaz</i>	Enrique Courrich
1898	<i>El Zócalo</i>	Salvador Toscano
1899	<i>Salida de empleados de una fábrica</i>	Carlos Mongrand
1899	<i>Cinco vistas de las maniobras militares en San Lázaro el 14 de abril</i>	Guillermo Becerril
1900	<i>Noticiarios</i>	Julio Lamadrid
1903	<i>Aventuras del sexteto Uranga</i>	Enrique Rosas
1905	<i>12 vistas tomadas 6 horas después de la catástrofe del ferrocarril mexicano en el puente de Metlac</i>	Gonzalo T. Cervantes
1905	<i>Tercer regimiento frente a su cuartel</i>	Jorge Stahl
1906	<i>Vistas de Zacatecas</i>	Antonio Gómez Castellanos

### La estabilidad (1906-1910)

El año de 1906 fue determinante en esta historia. Por un lado, la apertura de distribuidoras de material fílmico permitió dejar atrás las carpas y los jacalones para dar paso a la solidez de los cines. El establecimiento al año siguiente de los primeros estudios cinematográficos de que se tiene noticia, *The American Amusement Col., Lillo, García y Cía.*,<sup>41</sup> fue otro hecho trascendente, así como una transformación en las expresiones documentales: el surgimiento de las actualidades.

La estabilidad de la exhibición y el surgimiento de estudios cinematográficos, sin embargo, no fueron factores determinantes para impulsar la producción argumental. De hecho, ésta permaneció muy reducida. En los estudios de *American Amusement* se hicieron dos películas de ficción: *Aventuras de Tip-Top* (1907) y *El grito de Dolores* (1907)<sup>42</sup>. Aurelio de los Reyes atribuye esta circunstancia a la insuficiente capacidad técnica y a cuestiones económicas:

---

\* La intención de los siguientes cuadros es mostrar el grado de actividad cinefotográfica del periodo señalado. Fueron realizados basados en las filmografías del periodo citadas en este trabajo de los siguientes autores: Aurelio de los Reyes, Federico Dávalos, Gabriel Ramírez, Juan Felipe Leal, Perla Ciuk y la International Movie Database. El problema con esta última radica en que no manifiesta las fuentes de su información.

<sup>41</sup> Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, op.cit., p. 25.

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

Creemos que a pesar del establecimiento de los estudios mencionados los camarógrafos nacionales continuaron retratando la realidad porque sus películas carecían de la calidad técnica necesaria por la falta de práctica, al no filmar con frecuencia cintas argumentales. Además, resultaba más barato y cómodo captar escenas callejeras que hacer ejercicios de dudosos resultados técnicos...<sup>43</sup>

Y es que el establecimiento de estudios ciertamente implicaba inversión económica. En Europa, Georges Méliès había construido uno hacia 1897 en París<sup>44</sup>. La estructura de éste se basaba en los estudios fotográficos de los retratistas decimonónicos (que, dicho sea de paso, eran maestros en la manipulación de la luz): paredes y techos de cristal con cortinillas para regular la cantidad de luz hacia un escenario más bien teatral. No existe información sobre si dichos estudios tenían estas características, pero del que se tiene certeza que correspondía al modelo de casa de cristal fue el que establecería en los años veinte Jesús H. Abitia en Chapultepec.

La tradición Lumière persistía, y los reportajes hicieron su aparición en México, ya que en Europa se habían popularizado hacia 1908<sup>45</sup>; el interés sobre las guerras hispano-americanas y greco-turca lanzaron a los camarógrafos a los puntos de conflicto. En México, Salvador Toscano captaba *Inundación de Guanajuato* (1905)<sup>46</sup> e *Incendio del cajón de ropa La Valenciana la noche del 4 de abril* (1906)<sup>47</sup>, aunque desde 1904 había practicado el reportaje<sup>48</sup>. Aquí Toscano transformaba la figura del periodo inicial del exhibidor-productor-camarógrafo en la del cineasta-fotógrafo.

Los mismos pasos seguiría Enrique Rosas, quien en *Fiestas presidenciales en Mérida* (1906) estructura en secuencia cronológica el viaje de Porfirio Díaz a Yucatán con una longitud de 3,000 metros de película.

Los michoacanos Carlos, Eduardo, Guillermo y Salvador Alva también se iniciaron en el negocio de la exhibición antes de tener la cámara toma-vistas

---

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> Michael Leitch, *op. cit.*, p. 28.

<sup>45</sup> Dato proporcionado por Aurelio de los Reyes.

<sup>46</sup> Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano, 1896-1920, op. cit.*, p. 31.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>48</sup> Ángel Miquel, *op. cit.*, p. 51.

entre sus manos. Al amparo de su tío Ramón Alva, vienen a la Ciudad de México para aprender el oficio de proyccionistas hacia 1905<sup>49</sup>. Al año siguiente se asociaron con Enrique Rosas y tomaron la *Kermesse del Carmen*, su primera vista. Continuaron captando fiestas populares, corridas de toros, paisajes, del tenor iniciado en el periodo anterior, para transitar muy pronto al documental de actualidades: en 1907 tomaron *Inauguración del tráfico internacional por el Istmo de Tehuantepec*. En muy poco tiempo, los hermanos Alva transitarían de la figura de exhibidor-empresario-fotógrafo a la de cineasta-fotógrafo.

**Cuadro 2**

<b>Año</b>	<b>Título</b>	<b>Fotógrafo</b>
1906	<i>Incendio del cajón de ropa La Valenciana la noche del 4 de abril</i>	Salvador Toscano
1906	<i>Fiestas presidenciales en Mérida</i>	Enrique Rosas
1906	<i>Vistas de Orizaba</i>	Agustín Jiménez Sr.
1906	<i>Kermesse del Carmen</i>	Hermanos Alva
1906	<i>Tumba de Juárez</i>	Enrique Echániz
1907	<i>Desfile de rurales por la calle de Plateros</i>	Julio Kenedy
1907	<i>Salida de misa de 12 de la parroquia de Orizaba</i>	Juan Aguilar
1908	<i>Viaje a Manzanillo</i>	Gustavo Silva
1909	<i>Comida dada a 4 mil pobres en honor del C. Ramón Corral</i>	Hermanos Becerril
1910	<i>Feria de primavera en la ciudad de Aguascalientes</i>	Federico Bouvi
1910	<i>Fiestas del Centenario de la Independencia</i>	Antonio Ocañas
1910	<i>Fiestas del Centenario de la Independencia</i>	Julio Lamadrid

Varios empresarios mantendrían la figura predominante del empresario-camarógrafo en este segundo periodo. Enrique Echániz, nacido en la séptima década del siglo XIX, se inicia en la exhibición y distribución en 1905. Sus labores empresariales fueron preeminentes y, como era frecuente entre sus colegas, tomó la cámara para producir sus propios materiales de exhibición. Dicha actividad fue breve pero prolífica ya que, al parecer, realizó cerca de 18 vistas entre 1906 y 1907<sup>50</sup>. Otro empresario que incursionó brevemente en las labores de la cámara fue Julio Kenedy. Norteamericano de origen, se dedicó desde el periodo de la trashumancia en el país del norte a tomar vistas breves de las poblaciones que visitaba. Decide asentarse en la Ciudad de México en 1907,

<sup>49</sup> Perla Ciuk, *op. cit.*, p. 41.

<sup>50</sup> En Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano, 1896-1920, op. cit.* aparecen señalados 18 títulos, mientras que la International Movie Database señala seis más.

aunque sus actividades empresariales fueron más relevantes que su labor ante la cámara, tarea que dejó poco después de haber realizado cerca de una decena de vistas<sup>51</sup>. Las actividades cinematográficas de Kenedy en el país no van más allá del término del régimen porfiriano. Y, volviendo al ámbito nacional, el exhibidor cinematográfico y empresario teatral Juan C. Aguilar produjo, dirigió y fotografió una decena de películas en la ciudad de Orizaba. Hacia 1907, ubicó su aparato toma-vistas fuera de la parroquia de Orizaba a la salida de la misa de mediodía, como tantos otros lo habían hecho en distintos lugares del país. Lo más notable de la labor de este empresario fue la fotografía de uno de los pocos ejemplos de cine argumental en el periodo: *El San Lunes del valedor*<sup>52</sup>, en ese mismo año. Es de suponer que éste haya sido filmado en exteriores, aunque dicho esfuerzo no volvería a repetirlo. Aguilar seguiría tomando vistas con temas de paisajes, corridas de toros y eventos locales hasta 1910<sup>53</sup>.

El caso de Federico Bouvi, quien se inició como exhibidor en el periodo de itinerancia, a principios del siglo y, como era de suponer por la escasez del material fílmico, incursionó en la factura del mismo desde aquellos tiempos de trashumancia. Sólo que las filmografías únicamente registran un título: *Feria de la Primavera en la ciudad de Aguascalientes* (1910). Las incursiones efímeras en las tareas cinefotográficas –que debieron ser más la constante que la excepción aunque mucha de la evidencia esté perdida–, pueden ilustrarse con los ejemplos de Juan Vasallo y Gustavo Silva. Juan Aguilar, además de haber hecho cámara, hacia 1908, le encomendó dicha labor a un fotógrafo de estudio de la misma ciudad de Orizaba, el señor Juan Vasallo<sup>54</sup>. Fotografió el *Accidente en el kilómetro 253 del ferrocarril México-Veracruz* y *Jamaica y desfile del 5 de mayo*<sup>55</sup>. La incursión de Vasallo en la fotografía en movimiento le fue menos redituable que su negocio con la imagen fija, ya que sólo realizó estos dos trabajos para el

---

<sup>51</sup> Aurelio de los Reyes, *Filmografía...*; en Perla Ciuk, *op.cit.*, sólo se mencionan las que dirigió, que son un poco más que las mencionadas por De los Reyes, aunque no menciona sus labores cinefotográficas.

<sup>52</sup> Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano...*; Gabriel Ramírez, *Crónica del cine mudo mexicano*, México, Cineteca Nacional, p. 28.

<sup>53</sup> Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano, 1896-1920, op.cit.*, p. 53,56, 58; International Movie Database.

<sup>54</sup> Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano, 1896-1920, op.cit.*, p. 49.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

mencionado empresario. Las condiciones de una industria inexistente en ese momento no permitían que las labores de la cámara *per se* fuesen muy provechosos, mucho menos a nivel local. Otro sería el caso de Gustavo Silva, quien fue contratado por la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes para registrar el viaje de Porfirio Díaz a Colima y el de Justo Sierra a Palenque. En ambos, la labor excede las cuestiones fotográficas, ya que se trata de relatos documentales estructurados en forma cronológica y con la intención de objetividad del reportaje<sup>56</sup>. La dependencia lo contrata de nuevo para dos cortos documentales más, y no se vuelve a saber de él.

Aparecen camarógrafos de los tiempos de itinerancia, como los hermanos Becerril, quienes disminuyeron mucho su actividad en este periodo. A partir de la muerte de su padre, quien fue cabeza de sus actividades cinematográficas, su trabajo se reduce considerablemente. Existen discrepancias en las distintas filmografías, pero todas las fuentes reflejan esta disminución laboral<sup>57</sup>.

El contrapunto en que culmina y cierra este periodo de la historia de la cinefotografía y que es al mismo tiempo el canto de cisne del antiguo régimen, es la celebración de las fiestas del Centenario de la Independencia en 1910. El cúmulo de eventos programados para el efecto fue encaminado a evidenciar los avances materiales y culturales de un régimen en donde el bienestar económico se concebía como el máximo avance civilizatorio. No sólo la comunidad diplomática había sido invitada para dar fe de inauguraciones de obras públicas y monumentos, recepciones, homenajes y desfiles históricos... ¿Qué mejores invitados que los fotógrafos (ya fuese de imagen estática o en movimiento) para fijar y difundir con la luz la trascendencia histórica de los mismos? Y es precisamente el material fílmico de los principales cineastas-fotógrafos, concebidos en la historia del cine mexicano como los representantes de la escuela documentalista, el que llega nuestras manos: Salvador Toscano y los hermanos Alva (Enrique Rosas se había ido a La Habana en 1909 para regresar hasta

---

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 50 y 52.

<sup>57</sup> Sólo el *Diccionario de Directores de Cine Mexicano* les atribuye cierta actividad hacia 1904.

1912), así como el trabajo de cámara de Guillermo Becerril y Antonio Ocañas<sup>58</sup> (asociado con Toscano) y del reaparecido camarógrafo Julio Lamadrid. Y aquí el plano general seguía siendo el rey. Las imágenes de las Fiestas del Centenario en particular, tienen un interés especial, conferido no por la temática, sino por ciertos elementos que se reflejan en cuestiones formales. La cámara continuaba en su emplazamiento fijo –como es característico de la época–, aunque de pronto se detectan ligeros paneos<sup>\*</sup>; pero la gran movilidad en los eventos públicos (como los desfiles), conferida por una gran cantidad de elementos que entran y salen de cuadro, le da cierto dinamismo involuntario. Este mismo efecto se enfatiza con las diferencias de altura en emplazamientos, como señala Ángel Miquel: "... los cinematografistas, orillados por la necesidad de capturar el mayor campo posible de los desfiles y las ceremonias, utilizaron emplazamientos a distintas alturas (hay tomas desde un tripié elevado y desde uno de los pisos altos de un edificio), que hicieron la película muy diversa también desde la perspectiva formal..."<sup>59</sup>. De cualquier manera, terminaba un régimen, pero el siglo XIX seguiría imperando visualmente a través del plano general.

### **La revolución armada y el reinado del documental (1911-1916)**

Los tiempos de placidez para el país y para los camarógrafos habían terminado. Las salidas de misa, los domingos en la Alameda, los desfiles y las celebraciones eran temáticas que tuvieron que dejarse atrás de manera radical. Los camarógrafos, bajo el predominio de la tradición Lumière –que persistió en México por más tiempo que en los países pertenecientes al epicentro cultural–, ahora se dedicaron a cubrir los eventos que conmocionaban al país con el riesgo de ser alcanzados por alguna bala o incluso de ser fusilados<sup>60</sup>. No obstante, esta fue la época en donde el documental fue la estrella de la programación

---

<sup>58</sup> Antonio Flores Ocañas trabajó para Salvador Toscano, primero como manipulador, y hacia fines del régimen como camarógrafo. Véase Ángel Miquel, *op. cit.*.

<sup>\*</sup> Movimiento de cámara que comprende la rotación del aparato sobre su mismo eje.

<sup>59</sup> Ángel Miquel, *op. cit.*, p. 52.

<sup>60</sup> Don Edmundo Gabilondo Mangino recuerda en entrevista que los Hermanos Alva estuvieron varias veces a punto de ser fusilados: "El cine nunca muere", en *La Onda*, suplemento de *Novedades*, 5 de junio de 1977.

cinematográfica, debido a la necesidad de información en una época convulsa: "Los títulos indican que los camarógrafos continuaban con su objetivo de informar con las imágenes; parecían no preocuparse por hacer 'vistas de arte' menos en una época tan rica en acontecimientos"<sup>61</sup>. La figura del cineasta-camarógrafo obtuvo sus mayores logros. Surgieron fotógrafos que se convirtieron en cineastas, continuaron trabajando algunos camarógrafos, y por ahí surgió cierta figura arcaica, la del empresario-exhibidor-camarógrafo, aunque de manera efímera.

Uno de los camarógrafos surgidos en el periodo fue Antonio Flores Ocañas. Se había iniciado en el ámbito cinematográfico desde principios de siglo en la compañía de Carlos Mongrand como manipulador (proyeccionista). Cuando comenzó a trabajar con Salvador Toscano hacia 1907, el diligente y acucioso Antonio tenía entrenamiento como manipulador, y quizá también tendría cierta experiencia con el aparato toma-vistas. Pero fue con Toscano con quien desarrollaría su trabajo importante como camarógrafo. En ello se había iniciado en *Las Fiestas del Centenario*, para continuar por donde sus propias convicciones políticas e ímpetu juvenil le conducían: a Ciudad Juárez, a captar imágenes de Madero. A pesar de las advertencias de Toscano de que si bien podría obtener buenas imágenes también podría tocarle una bala<sup>62</sup>, Ocañas persistió y, para mayo de 1911, tenía varios fragmentos de imágenes de "Francisco I. Madero, Pascual Orozco, la celebración del 5 de mayo en el campamento insurrecto, la jura de la bandera, las tropas americanas en El Paso, Ciudad Juárez después de la toma, Orozco aclamado y la choza que sirvió a Madero como palacio nacional"<sup>63</sup>. A su regreso, Toscano decidió salir en busca de Madero para registrar su trayecto triunfal hacia la Ciudad de México junto con el joven Antonio. Con estas imágenes, Toscano armó el reportaje cinematográfico *La toma de Ciudad Juárez y el viaje del héroe de la Revolución D. Francisco I. Madero*.

---

<sup>61</sup> Aurelio de los Reyes, *Cine y Sociedad en México*, op. cit., p. 118.

<sup>62</sup> Ángel Miquel, *Salvador Toscano*, México, Universidad de Guadalajara, Universidad Veracruzana, UNAM, Gobierno del Estado de Puebla, 1997, p. 56.

<sup>63</sup> Aurelio de los Reyes señala que tomas de esta misma temática fueron realizadas también por los hermanos Alva. Véase *Filmografía del cine mudo mexicano, 1896-1920*, pp. 65-68; Ángel Miquel, *Salvador Toscano*, op. cit., p. 57.



**Cuadro 3**

<b>Año</b>	<b>Título</b>	<b>Fotógrafo</b>
1911	<i>La toma de Ciudad Juárez y el viaje del héroe de la Revolución D. Francisco I. Madero</i>	Antonio Ocañas y Salvador Toscano
1911	<i>Viaje del señor Madero de Ciudad Juárez a la Ciudad de México</i>	Hermanos Alva
1911	<i>Últimos sucesos sangrientos de Puebla y la llegada de Madero</i>	Guillermo Becerril
1911	<i>Corrida de Cocherito, Segura y Gaona</i>	José Cava
1912	<i>Revolución en Veracruz</i>	Enrique Rosas
1914	<i>Marcha del ejército constitucionalista por diversas poblaciones de la república y sus entradas a Guadalajara, México y el viaje del señor Carranza hasta su llegada a esta ciudad (Veracruz)</i>	Jesús H. Abitia

Ese mismo año, los hermanos Alva decidieron arriesgarse también, y filmaron el recorrido de Madero de Ciudad Juárez a la Ciudad de México<sup>64</sup>. Continuaron cubriendo la temática revolucionaria: *Triunfal arribo del jefe de la revolución Don Francisco I. Madero* (1911), *Manifestaciones en la capital* (1911), *Viaje del señor Madero al sur* (1911) y *La Decena Trágica* (1913). Documentaron también eventos de relevancia local en la capital, como el *Sismo en México el 7 de junio* (1911) o *El incendio del Palacio de Hierro* (1914); y, a pesar de la dificultad de los tiempos, la diversión también se documentaba a través de la temática taurina obtenida entre 1911 y 1912<sup>65</sup>. No obstante el predominio del documental, los hermanos Alva hicieron efímeros pero significativos esfuerzos en torno al cine argumental, realizando *El aniversario del fallecimiento de la suegra de Enhart* (1913). En términos formales, continuaría durante todo el periodo el reinado del plano general. Y es que, en una situación en la que estar detrás de una cámara podía costar la vida –como en los casos específicos de fotografiar frentes de batalla y corridas de toros–, la distancia entre la cámara y el objeto a fotografiar era un asunto de seguridad. La óptica utilizada en aquel momento (lente de 50 mm.) tampoco favorecía otro tipo de encuadres. La movilidad de la cámara era limitada, percibiéndose ligeros paneos de 30 a 40 grados como máximo. Aunque quizá la razón más poderosa del predominio de dicho encuadre haya sido ideológica. Hasta ahora el primer plano había sido incidental, es decir, que en el momento de emplazar la cámara en un punto fijo algún sujeto había entrado a cuadro a una distancia muy cercana del aparato, como en las *Fiestas*

<sup>64</sup> Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano, 1896-1920*, op.cit.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 63, 99; José Francisco Coello, *Los orígenes: cine y tauromaquia en México, 1896-1945*, UNAM / Filmoteca, 2003, DVD-ROM.

*del Centenario*. En la historia de la cinematografía mundial, el acercamiento o primer plano ya se había hecho desde 1901<sup>66</sup>, pero no formaría parte de la gramática cinematográfica generalizada de manera consistente hasta después de D. W. Griffith en 1914. En México existían los "retratos en movimiento" en los que, como el propio término indica, los retratistas de estudio desde luego que habían utilizado la fragmentación de la figura humana. Un ejemplo de ello es el inicio de un corto de una corrida de Rodolfo Gaona hecha por los hermanos Alva, en donde se encuadra a Rodolfo Gaona en un primer plano, e incluso se inserta una mascarilla ovalada para enfatizar el "retrato en movimiento" en donde Gaona mira a la cámara de frente por algunos segundos. Incluso se utilizan algunos *medium shots* dentro de la casa donde se viste Gaona para salir a la corrida, en donde, sobra decir, predominará el *long shot*<sup>67</sup>. Así que en *El aniversario del fallecimiento de la suegra de Enhart* los hermanos Alva utilizan el *close-up* o primer plano según nos relata Aurelio de los Reyes: "... el *close up* surge cuando Enhart actúa: la cámara suple al público y muestra las gesticulaciones del actor"<sup>68</sup>. En términos del manejo de la iluminación, en cuestión de fotografía documental, es hecha en exteriores, donde no se tiene control sobre el clima y la cantidad de luz más que a través de la exposición, condicionada ésta por la necesidad de utilización de un diafragma más cerrado para obtener la profundidad de campo necesaria en un plano general. La calidad general de las imágenes de los hermanos Alva es muy buena, logrando imágenes bien expuestas en donde el mayor peligro era la sobreexposición. Así lo confirman las palabras de Edmundo Gabilondo Mangino, quien afirmaba en una entrevista realizada en 1977: "en mi concepto fueron los mejores camarógrafos de esa época"<sup>69</sup>.

Enrique Rosas, que se había ido a La Habana desde 1909, regresó a México en 1912. Su producción en este periodo no fue extensa, pero captó imágenes de la insurrección de Félix Díaz contra Madero en *Revolución en Veracruz* (1912), así como de la *Decena Trágica* (1913). Quizá menos dispuesto que Ocañas, el mismo

---

<sup>66</sup> Michael Leitch, *op. cit.*, p. 30.

<sup>67</sup> José Francisco Coello, *op. cit.*.

<sup>68</sup> Aurelio de los Reyes, *Cine y Sociedad en México, Vivir de sueños, op.cit*, p. 130.

<sup>69</sup> "El cine nunca muere", en *La Onda*, suplemento de *Novedades*, 5 de junio de 1977.

Toscano o los hermanos Alva a arriesgar la vida detrás de una cámara, Enrique Rosas emplearía su espíritu aventurero en el cine argumental.

De la misma manera, Guillermo Becerril disminuyó mucho su actividad cinematográfica. Fotografió, junto con Antonio Ocañas, *La revolución felicista* (1912), y un año después realizó su último documental, *Decena trágica en México*. No se saben las razones de su retiro, pero la tradición familiar continuaría en el cine documental a través del trabajo de su hermano Manuel.

Hacia 1913, Álvaro Obregón incorporaba a Jesús Hermenegildo Abitia en sus huestes, ya que "La conciencia de la importancia del momento histórico que vivía el país y de la eficacia de las imágenes hizo que los caudillos llevarán consigo camarógrafos y fotógrafos"<sup>70</sup>. El caso del multifacético Abitia –que tenía formación como músico y constructor de instrumentos<sup>71</sup>– era el de un fotógrafo de estudio a quien las necesidades de registrar y difundir una convicción política le llevaron con el aparato toma-vistas en mano a participar en la Revolución. Se trata (junto a Antonio Ocañas) de una figura insólita dentro de la tipología de los camarógrafos de la época, la del revolucionario-fotógrafo-camarógrafo, que utiliza las cámaras fijas y de movimiento, como instrumentos y testimonio de guerra. Hacia la primera década del siglo, el deseo de complementar el estudio de la fotografía –que, como es de suponer, se había dado en un inicio de manera autodidacta–, lo llevan, a la muerte de su padre en 1903, a cumplir un sueño: ir a la capital "en busca de más amplios horizontes". Ahí toca las puertas de uno de los estudios más importantes y de mayor trayectoria para continuar su aprendizaje fotográfico, aunque tendría que esperar para obtener lo que tanto deseaba poseer. "Como no me era posible adquirir la tan ansiada cámara cinematográfica con aquel dinero, preferí mejor seguir estudiando el arte de la fotografía, en espera de mejores tiempos, y al efecto me puse bajo la hábil tutela de los señores Vallete, por entonces los mejores fotógrafos de la Capital..."<sup>72</sup>.

De regreso a casa estableció hacia 1910 en Hermosillo, Sonora, un estudio fotográfico que tuvo un gran éxito en donde puso en práctica sus "nuevos

---

<sup>70</sup> Aurelio de los Reyes, *Cine y Sociedad en México, Vivir de sueños, op.cit.*, p. 141.

<sup>71</sup> Ángel Miquel, "El revolucionario que construía violines", en *Luna Córnea*, n° 24, 2002.

<sup>72</sup> José María Sánchez García, "Historia del Cine Mexicano. Jesús H. Abitia", en *Cinema Reporter*, 15 de agosto de 1953, p. 37.

conocimientos de fotografía, que mucho me sirvieron”<sup>73</sup>. Ese mismo año adquirió su primera cámara cinematográfica en El Paso, Texas, cuando huía de la justicia mexicana por haber dado alojamiento a Francisco I. Madero. En la entrevista que le hace Sánchez García, Abitia comenta que comienza a hacer “vistas de la gran epopeya mexicana” al volver a territorio nacional al triunfo de Madero, de las que no se tiene ninguna noticia. Incorporado a las fuerzas constitucionalistas “unas veces al lado de don Venustiano, otras al lado del general Hill o del general Diéguez, pero principalmente junto al general Obregón”, realizó varias series de postales de foto fija<sup>74</sup>, así como “vistas cinematográficas”. Muchas de éstas, según nos informa Ángel Miquel, formaron parte de *La campaña constitucionalista* (1915), y sobrevivieron en la edición de *Epopeyas de la revolución mexicana* (1961) de Gustavo Carrero. En ellas predomina el plano general, pero dentro de este contexto habría cierta variedad y dinamismo formal al encontrarnos tomas emplazadas desde distintos puntos, así como paneos. Desde luego, destaca la ausencia de primeros planos en la gramática visual de las “vistas”, como lo confirma Ángel Miquel: “Lo único que extraña un espectador contemporáneo –y que de hecho casi ningún documentalista mexicano utilizaba en la época– es el *close up*, o sea el acercamiento a los rostros”<sup>75</sup>.

Y como sus colegas documentalistas destacados (los Hermanos Alva, Toscano y Enrique Rosas), Abitia también incursionaría brevemente en la producción argumental. Al término de la campaña militar obregonista, Abitia dirigió y camarizó *Los amores de Novelty* (1914) y *El mata mujeres* en el mismo año. No existen copias de éstas, pero es de suponerse, sobre todo en un fotógrafo formado en el academicismo decimonónico, que en ellas predominaría el *long-shot* o plano general, y que éstas habrían sido hechas en exteriores, ya que muy dudosamente habría un estudio cinematográfico en Hermosillo. Don Jesús construiría uno con todas las de la ley unos años más tarde a los pies del Bosque de Chapultepec, para continuar sus esfuerzos dentro del cine argumental al inicio de la segunda década del siglo.

---

<sup>73</sup> *Ibidem*.

<sup>74</sup> Véase Ángel Miquel, “El Revolucionario que construía violines”, *op. cit.*, p. 118.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

El empresario José Cava sería una figura un tanto anacrónica dentro del contexto revolucionario, marcado por avances tan significativos dentro del documentalismo, ya que se trata de un ejemplo más de la figura primigenia del empresario-exhibidor-camarógrafo. Su filmografía conocida abarca únicamente material taurino: Cocherito, Lagartijillo, Vicente Segura y Rodolfo Gaona fueron las estrellas de 12 "vistas" elaboradas entre 1910 y 1911.

Hacia 1916, el manejo de la luz tomaba un rumbo distinto. Atrás quedaba la "vista documental"<sup>76</sup>, para iniciar el predominio del "film" y las historias de ficción. La cinefotografía aún era un oficio en construcción que se había iniciado bajo las reglas del prurito verista del documental y continuado bajo el fuego de la revolución. La ficción impondría ahora sus reglas.

### **El primer cine argumental y la luz en exteriores (1916-1921)**

El cine de argumento impondría la necesidad de nuevas habilidades en los hombres detrás de la cámara. Los tiempos en los que alguna secuencia en donde aparecían Emiliano Zapata o Villa estaba sobreexpuesta (como gran cantidad de "vistas") parecían quedar atrás. Ahora dejaba de tener importancia secundaria la calidad visual del material en relación con su contenido, para obtener cada vez mayor peso. Las exigencias sobre los camarógrafos se acrecentaban. Desempeñaban su labor no en estudios, sino en exteriores. Aquella compañía que elaboró sólo dos películas hacia 1907, The American Amusement Col., Lillo, García y Cía., y que se concibe como los primeros estudios cinematográficos<sup>77</sup>, en realidad no había construido estudios de filmación, ya que para aquel entonces la compañía había filmado sólo en exteriores<sup>78</sup>. Lo cierto es que de 1916 a 1921 las películas de argumento se filmaron en exteriores. Se ha señalado este hecho como un rasgo voluntario: "El propósito del cine mexicano de filmar escenarios naturales, hacía prescindibles, los estudios cinematográficos"<sup>79</sup>. Regido por una

---

<sup>76</sup> Aurelio de los Reyes señala que, para 1916, los documentales estaban fuera de cartelera, en *80 años de cine en México*, op. cit..

<sup>77</sup> Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, op. cit., p. 25.

<sup>78</sup> Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México. Vivir de sueños*, op.cit., p. 94.

<sup>79</sup> Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México. Bajo el cielo de México*, vol. 2, México, UNAM / IIE, 1993, p. 212.

voluntad nacionalista teñida de costumbrismo decimonónico, aunque quizá en ello también haya influido el factor de los altos costos que implicaría la construcción de un *atelier* cinematográfico en una época de poca solidez social y económica, este nacionalismo en torno al paisaje sería una constante en el cine nacional, desde ese entonces, cuya exitosa culminación se daría en las imágenes de las películas del Emilio "Indio" Fernández a través de la cámara de Gabriel Figueroa. El periodista Fernando Rondón haría énfasis en su importancia:

México cuenta con paisajes y escenarios naturales maravillosos. La utilización de ellos en las películas es de todo punto necesaria... La utilización del paisaje nacional le da al productor nacional un arma excelente para que sus películas tengan sello de originalidad, de belleza y de interés indiscutible... En las últimas películas nacionales los mejores aciertos están en la fotografía de los paisajes y en su utilización para enriquecer el argumento.<sup>80</sup>

Nacionalismo y/o escasez económica, en los inicios del cine argumental se requirieron mayores esfuerzos en las tareas cinefotográficas. En Yucatán, el ingeniero Carlos Martínez de Arredondo había fundado una compañía cinematográfica con Manuel Cirerol en 1914. Martínez de Arredondo había recibido en su formación de ingeniero clases de química fotográfica<sup>81</sup>, conocimientos que debieron serle útiles al ser el responsable de cámara en dos cortos de ficción y en lo que sería el primer largometraje argumental elaborado en el país, *1810 o ¡Los libertadores!* (1916), aunque la mayoría de los críticos considera *La luz, tríptico de la vida moderna* (1917) como tal.

En realidad, el primer intento en la capital fue fallido: *Fatal orgullo* (1916). En ella trabajó inicialmente don Manuel Becerril, antiguo fotógrafo de "vistas documentales" desde los inicios del cinematógrafo en México. Se le había encargado la labor fotográfica, pero –según nos cuenta Sánchez García– sólo duró cuatro días al frente de la cámara, ya que surgieron diferencias entre él y la empresa, debidos quizá a la firmeza de sus convicciones, y particularmente de las

---

<sup>80</sup> Fernando Rondón, "El paisaje en la película nacional", en *El Universal Ilustrado*, 1º de noviembre de 1934.

<sup>81</sup> Federico Dávalos, *Albores del cine mexicano*, México, Editorial Clío, 1996, p. 24.

visuales, por lo que recomendó para continuar el trabajo a su joven amigo Ezequiel Carrasco<sup>82</sup>. Los problemas en la producción continuaron, y la película quedó interrumpida. "Pero la labor fotográfica de Carrasco, primera que hacía de tal índole, dejó bien cimentado su prestigio con los directores de la empresa"<sup>83</sup>. Era la primera vez que hacía fotografía en movimiento, pero el joven Carrasco ya tenía una importante trayectoria en la imagen. Su padre le había regalado a los 12 años una cámara fotográfica como premio a su buen desempeño académico<sup>84</sup>. A los dieciséis, entró a trabajar en el Observatorio Nacional de Tacubaya, lugar en el que hacía fotografía fija y donde probablemente se relacionó con los aparatos toma-vistas. Más adelante abriría un estudio en el número 8 de la calle de Rebollar, y posteriormente trabajó como fotorreportero en publicaciones como *Revista de Revistas*<sup>85</sup>. Así que cuando Ezequiel, a sus 25 años de edad, hizo por primera vez una película, ya tenía, a pesar de su juventud, una sólida trayectoria, misma que le valió para ser considerado el mejor fotógrafo del cine mudo en México. La siguiente película que camarizó tuvo un éxito inusitado: en *La luz*, Carrasco sumó acercamientos, escasamente utilizados con anterioridad, al esquema de planos generales<sup>86</sup>. La película se había rodado en exteriores, pero no se había fotografiado como documental. Aquí la diferencia radicaba en un distinto manejo lumínico, gracias a dos hechos con los que, al parecer, no se había contado antes: el conocimiento del comportamiento de la luz y el tiempo para aplicarlo. Los camarógrafos documentalistas, aunque hubiesen tenido formación en imagen fija, no podían aplicar todos sus conocimientos debido a que se trataba de captar hechos irrepetibles. Los mejores de ellos se limitaban a exponer correctamente en condiciones lumínicas no controladas en una época en donde no existían exposímetros. Los fotógrafos de estudio tenían cerca de siete décadas de manipular la luz natural, y eran maestros en el conocimiento de su comportamiento. Los camarógrafos que disponían de ciertas condiciones

---

<sup>82</sup> José María Sánchez García, "El cine en México", en *Mañana*, 5 de abril de 1947, p. 45.

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> Elisa Lozano y Horacio Muñoz, *Ezequiel Carrasco. Manipulador de luces y sombras*, México, Edición de autor, 2004, CD-ROM.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

<sup>86</sup> Jorge Ezquerro, "Quién es quién en nuestra industria. Los verdaderos creadores del cine mexicano", en *Triunfo quincenal rotográfico*, n° 74, 1960, p. 74; también en Elisa Lozano y Horacio Muñoz, *op. cit.*.

controladas –las que implica el cine argumental– y que además tenían los conocimientos sobre la luz que tenía un fotógrafo de estudio, podían obtener grandes logros visuales. Concebían que el plano visual se componía de relaciones entre las distintas intensidades lumínicas del encuadre (del mismo modo que se hacía un retrato). Sólo había que aplicar los mismos principios fuera del estudio: la luz solar directa se convertiría en la principal o *key light*, y las luces de relleno o *fill lights* se controlarían por medio de superficies reflejantes (en el estudio se utilizaban espejos). Así lo hizo don Ezequiel en *La luz*: utilizó láminas para reflejar el sol y tener mayor control de la iluminación<sup>87</sup>. Realizó escenas a contra-luz, heredadas del pictorialismo en el paisaje en la fotografía fija<sup>88</sup>. También dio movilidad a la cámara al construir un *dolly* con ruedas de bicicleta adaptadas a un tripié. No es de sorprender que el público le tributara un aplauso unánime “que fue dirigido, más que a los artistas y al tema, a los maravillosos efectos fotográficos logrados por Ezequiel Carrasco”<sup>89</sup>. El gran cinefotógrafo del cine mudo haría *Tabaré* (1917) y *La banda del automóvil* (1919), dos cintas importantes del periodo.

Por otro lado, hubo camarógrafos de los primeros tiempos como Manuel Becerril, quien después de su inconcluso intento en *Fatal orgullo* (1916), volvió a trabajar para una película considerada también un clásico del periodo mudo: *Santa* (1918), filmada en el patio del Cine Olimpia con una manta blanca a manera de toldo para dar la homogeneidad de la luz difusa, según relata el director de la cinta Luis G. Peredo<sup>90</sup>. Este testimonio es importante porque muestra una forma de manejar la iluminación en exteriores, aunque su fundamento, cabe mencionar, se hallaba en la fotografía de estudio, que utilizaban cortinillas en un techo de cristal para hacer difusa la luz solar.

Peredo define a nuestro fotógrafo como “hombre de bondad y sencillez franciscanas, y de muy arraigadas creencias religiosas”. Se trasluce en las ecuanímes palabras de don Luis que trabajar con Becerril no fue fácil, y no por su

---

<sup>87</sup> *Ibidem*.

<sup>88</sup> En *El Mundo Ilustrado* pueden apreciarse imágenes como éstas de José María Lupercio, de Ramos y varios fotógrafos más.

<sup>89</sup> José María Sánchez García, “El cine en México”, en *Mañana*, 5 de abril de 1947, p. 45.

<sup>90</sup> José María Sánchez García, “Historia del cine mexicano”, en *Cinema Reporter*, 26 de abril de 1952, p. 28.



actitud extremadamente religiosa, que, a fin de cuentas, no afectaba la filmación, a no ser por los breves momentos que empleaba antes de filmar cualquier secuencia para persignarse y decir alguna oración “que le limpiara de toda culpa, que le librara del castigo divino por fotografiar las escenas de una novela tan pecaminosa como *Santa*”<sup>91</sup>, sino más bien por las reticencias formales de un fotógrafo del XIX (donde predominaba el plano general) para hacer imágenes del siglo XX heredadas de la sintaxis cinematográfica de Griffith, es decir, de la fragmentación de planos. El *close-up* comenzaba a ser moneda corriente en el incipiente cine argumental mexicano, y don Luis se confesaba partidario de los acercamientos de cámara para “lograr el detalle”, aunque “más por intuición que por conocimientos técnicos”. Y aquí comenzó la batalla entre un director que pedía imágenes cinematográficas del siglo XX y un fotógrafo que se aferraba a las concepciones visuales del siglo XIX:

Mi lucha con Becerril fue constante y no terminó sino cuando acabó la película. Cuantas veces ordenaba el detalle de una cara, de una mano, tantas más don Manuel discutía conmigo aquello que para él era imperdonable herejía. El buen hombre no aceptaba que pudiese mutilarse la figura humana. No señor; las figuras deberían verse completitas: desde los pies a la cabeza, por la sencilla razón de que los seres humanos así somos en la realidad. Ni los rostros gesticulan separados del cuerpo, ni las manos tienen vida propia.<sup>92</sup>

Ciertamente, los primeros planos cinematográficos habían desconcertado a un público de tradición visual decimonónica desde aquel *L'arrivée d'un train*, de Louis Lumière, filmado en plano en movimiento que va desde el plano general al acercamiento. Luis Buñuel, que fue espectador de ese primer cine decimonónico, explica la sorpresa ante imágenes similares, en especial la sorpresa ante un acercamiento: “Nunca olvidaré cómo me impresionó, a mí y a toda la sala por cierto, el primer *travelling* que ví. En la pantalla, una cara avanzaba hacia

---

<sup>91</sup> *Idem.*

<sup>92</sup> *Idem.*

nosotros, cada vez más grande, como si fuera a tragársenos. Era imposible imaginar ni un instante que la cámara se acercase a aquella cara...<sup>93</sup>.

Pero ya los gustos visuales estaban cambiando hacia los años veinte. Así lo muestra la fortuna crítica de una película elaborada por un antiguo fotógrafo de estudio, Francisco Lavillete, establecido a principios de siglo en la Ciudad de México. Lavillete colaboró con publicaciones ilustradas como *Arte y Letras* o *El Mundo Ilustrado*, y para 1919 decidió incursionar en el cine con *Dos corazones*, de la cual fue director y muy probablemente fotógrafo, aunque su nombre no está consignado en las filmografías. La película no tuvo el éxito que su realizador esperaba, en gran medida porque había sido filmada sólo con planos generales, lo que hacía que mucha de la acción no fuese entendida por el público en general. Según una crítica de la época, la cinta carecía de primeros planos, se disponía a los actores en una misma y estática distancia, y se privilegiaba el paisaje en detrimento de las personas<sup>94</sup>. Sólo un fotógrafo de tradición visual decimonónica podía negarse a fragmentar la figura humana, como lo muestra el caso de Becerril. Aunque es curioso que un fotógrafo de estudio como Lavillete, que solía utilizar varios encuadres de la figura humana para el retrato, desde el cuerpo entero al encuadre sólo de rostro, se negara, sin embargo, a hacerlo para el cine.

Samuel Tinoco fue otro fotógrafo de fines del Porfiriato, aunque sin trayectoria en el cinematógrafo, que decidió incursionar en el cine argumental hacia 1917. A principios de siglo era una figura destacada de la "bohemia", según José María Sánchez García, que lo conoció personalmente desde aquellos tiempos. Era, según palabras de Sánchez García, "atractivo, rumboso, elegante y algo cínico"<sup>95</sup>, y de él no se sabía de qué vivía, pero sí que vivía bien. Su figura destacaba en la hora del paseo en San Francisco y Plateros: era entonces todo un "lagartijo". Después decidió tomar oficio, decidiéndose por la fotografía. Tuvo como maestros a Manuel Ramos, a los hermanos Valleto y a don Octaviano de la Mora, fotógrafos de estudio los dos últimos y fotorreportero el primero, lo que debió ser determinante para Tinoco, ya que se destacó como tal en *La Semana*

---

<sup>93</sup> Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, México, Plaza y Janés, 1982, p. 38.

<sup>94</sup> Federico Dávalos y Esperanza Vázquez, *Filmografía general del cine mexicano (1906-1931)*, p. 51.

<sup>95</sup> José María Sánchez García, "Historia del cine mexicano", en *Cinema Reporter*, 12 de julio de 1952.

*Ilustrada*, de la cual fue fundador. Trabajó posteriormente en *Novedades*, en *La Prensa* y en *La Revista Taurina*. Retrató a personajes como Aquiles Serdán, Francisco I. Madero –a quien registró en la campaña de Ciudad Juárez–, a Emiliano Zapata, y obtuvo también imágenes de la Decena Trágica. Hacia 1917 era propietario de un estudio fotográfico en la esquina de las calles 5 de Mayo y Bolívar, y no había perdido sus cualidades bohemias ya que, siempre según Sánchez García, “me cuentan que se efectuaban deliciosas francachelas de escándalo”<sup>96</sup>. Ese mismo año incursionó en el cine, primero con un cortometraje cómico, *El triunfo de Cav. López*<sup>97</sup>, y posteriormente con la película *La muerte civil*, que aunque tuvo una “atinada” fotografía, sus desatinos argumentales y de realización no la hicieron un éxito de público ni taquilla<sup>98</sup>. Hipólito Seijas<sup>99</sup> elogia “los magníficos panoramas de Veracruz”, así como una puesta de sol, muy de moda en el gusto de la época. Ese mismo año registró *Carrera de automóviles del domingo 2 de septiembre de 1917*, y no volvió a tomar la cámara cinematográfica, incursiones efímeras en cuestiones cinefotográficas en un periodo aún de definiciones fue bastante común. Aunque Tinoco trató en 1939 de ingresar de nuevo al mundo del cine, sólo lo haría a través de fotos-fijas, trabajo en el que permaneció por muchos años y del que nunca pudo ingresar como cinefotógrafo debido a cuestiones sindicales, como en el caso de Luis Márquez. Sin embargo, persistió en el medio cinematográfico, e instaló un estudio fotográfico en los estudios cinematográficos Tepeyac<sup>100</sup>.

Como Tinoco, hubo otros camarógrafos de efímera incursión en la fotografía de cine del periodo, como Ladislao Cortés, Gonzalo Arrondo (Arrondo era socio de “Alvarez, Arrondo y Cía.”) y Virgilio Torres. De Cortés se sabe muy poco. Al parecer, la primera película que fotografía es la primera (y última) que un amigo suyo, Enrique Castilla, y él harán en sociedad comercial: *Don Juan Manuel* (1919), en la que don Ladislao producía y fotografiaba y Castilla dirigía y

---

<sup>96</sup> *Ibidem*.

<sup>97</sup> Gabriel Ramírez, *op. cit.*, p. 79.

<sup>98</sup> Federico Dávalos y Esperanza Vázquez, *op. cit.*, p. 44.

<sup>99</sup> Hipólito Seijas, en *El Universal*, 15 de febrero de 1918; en Gabriel Ramírez, *op. cit.*, p. 80.

<sup>100</sup> José M<sup>a</sup> Sánchez García, “Historia del cine mexicano”, en *Cinema Reporter*, 12 de julio de 1952.

actuaba. Este tipo de figuras efímeras que incursionan en diversos campos de la manufactura cinematográfica sólo evidencia una época de tanteos para diversos oficios, no únicamente en términos de cinefotografía. El cubano Gonzalo Arrondo era eminentemente distribuidor; del mismo modo que Virgilio Torres, se inició como actor en la película de Cirerol y Martínez Arredondo *1810 o los libertadores de México* (1916), haciendo el papel de Aldama, para después trabajar en cámara bajo la producción y dirección de Martínez Arredondo. La especialización en el medio aún estaba lejos.

Enrique Rosas, cineasta-camarógrafo activo desde los primeros tiempos del cinematógrafo, ingresó al cine argumental como productor, fotógrafo y director, alternando esta última actividad con su socia Mimí Derba en Azteca Film. Rosas camarizó cinco producciones de la efímera compañía que no trascendió los límites de 1917. Sobre una de ellas, *La Tigresa* (1917), Hipólito Seijas hizo una crítica sobre cuestiones de dirección y fotografía, signo de las exigencias de los tiempos. Le recomendaba a Rosas "acercar su aparato a las figuras a efecto de que éstas no pierdan por la distancia, el gesto de su expresión"<sup>101</sup>. Pero, sin duda, el viaje a Nueva York que hicieron Rosas y Derba para promover su producción les puso en contacto con lo más reciente del cine norteamericano, conocimiento que Rosas aplicaría a la película más trascendente de este periodo, *El automóvil gris* (1919). En ella se muestra el dominio que ya había logrado sobre los recursos técnicos: el montaje paralelo, el *close-up*, la mirilla y la disolvencia<sup>102</sup>. La fotografía era elogiada, pero a Silvestre Bonnard la calidad visual le parecía más una obligación que un mérito, ya que a esas alturas "el eficiente manejo de la cámara es una necesidad natural y sencilla en el cinematógrafo. Así, pues, el señor Rosas, decano de los cinematografistas nacionales, cumplió, simple y sencillamente con su deber"<sup>103</sup>. Ese mismo año hace también *Emiliano Zapata en vida y muerte*. Al año siguiente, el 9 de agosto de 1920, muere uno de los documentalistas más importantes de la historia del cine nacional, así como uno de los iniciadores de la historia de la cinefotografía en México.

---

<sup>101</sup> Hipólito Seijas, en *El Universal*, 28 de agosto de 1917; en Gabriel Ramírez, *op. cit.*, p. 71.

<sup>102</sup> Aurelio de los Reyes, *80 años de cine en México...*, *op. cit.*.

<sup>103</sup> Silvestre Bonnard, en *El Universal*, 13 de diciembre de 1919; en Gabriel Ramírez, *op. cit.*, p. 121.

Roberto A. Turnbull, fotógrafo de origen mexicano, había trabajado para la revolución mexicana antes que para el cine como fotógrafo de imagen fija. Había acompañado "... a Madero y a Don Venustiano en importantes hechos de armas"<sup>104</sup>, aunque sus labores tras la cámara cinematográfica comenzaron también por esos tiempos para la empresa fílmica Hossley de Los Angeles, California. Trabajó para el general Salvador Alvarado, gobernador de Yucatán, para realizar un documental sobre las bondades de la Península desde 1913<sup>105</sup>. Hacia 1917 ya trabajaba para el cine argumental de Hollywood<sup>106</sup>, y a partir del año siguiente lo hizo en México. Por ello, Turnbull alternaría por un tiempo el trabajo entre México y los Estados Unidos, así como el tipo de trabajo de cámara entre el documental y el cine de argumento. Realizó la mayor parte de su labor en los años veinte en México, hecho que don Manuel de la Bandera atribuye a su fuerte afecto por el país:

Trumboll [*sic*] procedía de los estudios norteamericanos donde había realizado sus primeras enseñanzas. Su cariño por México fue tan intenso como incomprendido, lo digo, porque me consta que teniendo trabajo permanente y bien remunerado en Hollywood, pues era experto conocedor de su oficio, tan luego reunía algunos ahorros trabajando allá, volvía a nuestro ambiente para saturarse de él...<sup>107</sup>

Su colaboración fue importante en la cinta *Cuauhtémoc* (1918), cuya dirección estaba a cargo de don Manuel, quien lo fue a buscar a los Estados Unidos para que se hiciera cargo de la cámara a petición del productor. Para ello se construyeron "decorados" en un terreno que hoy ocupa el Parque España, aunque, al parecer, no se construyeron estudios de filmación como tales. Se utilizó luz natural, que, según contaba De la Bandera a José María Sánchez, "graduábamos a discreción con cortinas corredizas". Pero es aquí donde se tiene la primera noticia de utilización de reflectores de luz artificial, que se empleaban

---

<sup>104</sup> "Archivo Gráfico de la Revolución", en *Jueves de Excelsior*, 13 de octubre de 1932.

<sup>105</sup> Aurelio de los Reyes, *Con Villa en México. Testimonios de camarógrafos norteamericanos en la Revolución, 1911-1916*, México, UNAM / IIE / Filmoteca / SG / INEHRM, 1992, p. 382.

<sup>106</sup> International Movie Database.

<sup>107</sup> José M<sup>a</sup> Sánchez García, "Historia del cine mexicano", en *Cinema Reporter*, 21 de junio de 1952.

como complemento del esquema general de iluminación a base de luz natural<sup>108</sup>. Trabajó en dos cintas argumentales más, *Alas abiertas* (1921) y *Mitad y mitad* (1921), y el resto de su producción en México comprende cine documental. Según el testimonio de Manuel de la Bandera, debió haber insistido para seguir trabajando en México de manera distinta, ya que “[luchaba] por la idea cinematográfica, que no siempre encontró comprensión, al punto que, ya viejo, cansado y triste, aquí falleció un tanto enajenado, tras de luchar denodadamente por hacerse oír”<sup>109</sup>.

Julio Lamadrid es otro camarógrafo que se había dedicado durante el predominio del cine documental a hacer revistas para compañías extranjeras como la Fox y la Pathé News. Reapareció en este periodo, siendo el más significativo de su trayectoria. El primer largometraje que fotografió fue *Tepeyac* (1917), filmado en exteriores y en el que predomina el plano general. No así, en *Viaje redondo* (1919), en donde se le critica la falta de lógica de los acercamientos: “Un detalle técnico malísimo es el de la conversación de Chon con los ladrones del ferrocarril: los *close ups* de ellos fueron tomados con el convoy en movimiento y los de Chon cuando el tren estaba parado”<sup>110</sup>. En *Confesión trágica* (1919) recibe elogios por parte de la prensa, mismos que cimentarán su prestigio en el periodo: “La fotografía es espléndida... y ha revelado en México al señor Lamadrid como un experto cinefotógrafo; hay escenas de Tepozotlán que parecen arrancadas del Greco: domina el claroscuro y todos los primores churriguerescos de los altares brillan intensamente como joyas...”<sup>111</sup>. Aunque esta crítica no es reveladora de valores fotográficos concretos, por lo menos muestra que su trabajo fue del gusto general, y explica la razón de su vigencia y popularidad durante todo el periodo del cine argumental mudo.

Las labores cinefotográficas del cine documental continuaban en personajes insólitos para la época, como las hermanas Adriana y Dolores Elhers,

---

<sup>108</sup> José Ma Sánchez García, “Historia del cine mexicano”, en *Cinema Reporter*, 17 de mayo de 1952, p. 28.

<sup>109</sup> José Ma Sánchez García, “Historia del cine mexicano”, en *Cinema Reporter*, 21 de junio de 1952.

<sup>110</sup> Rafael Bermúdez Zatarain, en *El Universal Ilustrado*, 20 de mayo de 1926; en Gabriel Ramírez, *op. cit.*

<sup>111</sup> Silvestre Bonnard, en *El Universal*, 7 de diciembre de 1919; en Gabriel Ramírez, *op. cit.*

quienes montaron el primer laboratorio cinematográfico gubernamental. Así también don Jesús H. Abitia, a quien se debe la construcción de los primeros estudios de filmación profesionales de México en 1920, hecho fundamental para la historia del cine de argumento y para la historia de la cinefotografía en el país, ya que significa la consolidación de una forma de fotografiar que implica un control total del camarógrafo sobre la iluminación.

Como fue mencionado con anterioridad, algunos camarógrafos habían solucionado la toma en interiores trasladando prácticas tomadas de la fotografía de estudio, instalando toldos en patios para regular la luz y/o utilizar superficies reflejantes (como las láminas utilizadas por Ezequiel Carrasco) como instrumento para crear luces de relleno.

Los estudios cinematográficos de la época, a los que también se denominaba *atelier* –como a los de los retratistas–, eran bastante precarios, como en los que se filmó *Barranca trágica* (1917):

Allí, en pleno corazón de la capital, a un lado del zócalo, se instaló el estudio, al que, pomposamente, siguiendo la terminología de la época se le llamaba el *atelier*. Consistía en un primitivo tablado de unos 6 o 7 metros cuadrados cubierto por unas mantas que se hacían correr sobre alambre para buscar los efectos de luz, pues en aquel paupérrimo ambiente había que fotografiar las escenas a la luz natural.<sup>112</sup>

Otra solución en este sentido había sido la utilización de los estudios de los mismos retratistas, como lo hizo Julio Lamadrid en *Viaje redondo* (1919): “Los interiores [...] fueron demasiado restringidos y esto viene a demostrar que la galería de la Avenida Salvador puede ser excelente para hacer fotografías, pero no para escenarios cinematográficos”<sup>113</sup>. Aunque –como el mismo comentario lo señala– éstos no tenían las dimensiones espaciales necesarias, algunos camarógrafos decidieron resolver el manejo de la luz para interiores de esta manera.

---

<sup>112</sup> R. Larriva Urías, en *Todo*, 17 de febrero de 1938; en Gabriel Ramírez, *op. cit.*, pp. 76-77.

<sup>113</sup> Rafael Bermúdez Zatarain, en *El Universal Ilustrado*, 20 de mayo de 1926; en Gabriel Ramírez, *op. cit.*, p. 127.

Don Ezequiel Carrasco, el camarógrafo con mayor solvencia del periodo mudo argumental, utilizó también luz artificial (en este caso, producida por lámparas de magnesio) en interiores reales en *La banda del automóvil* (1919), que se considera

un portento de fotografía animada... se han aprovechado los interiores auténticos de residencias fastuosas, desechándose las decoraciones que rudimentaria y defectuosamente sustituían a dichos interiores. Para lograr este verismo escénico fue preciso instalar reflectores de gran potencialidad lumínica, con los cuales se impresionaron algunas escenas de maravilloso efecto... Los escenarios resultan bellísimos por el sistema de luz artificial... El total fotográfico... es homogéneo y perfecto, por no haberse descuidado un solo detalle de impresión, virado y entintado...<sup>114</sup>

Por desgracia, este adelanto técnico no sería suficiente, ya que se tenía que recurrir al anterior sistema de utilización de luz natural, como lo hizo el camarógrafo Roberto Turnbull en *Cuauhtémoc* (1918), según lo señala Manuel de la Bandera: "Invariablemente concurríamos al set a las ocho de la mañana... empleándose cuando eran necesarios los magníficos reflectores que había yo traído de los Estados Unidos. En general procurábamos aprovechar la luz natural, la que graduábamos a discreción con cortinas corredizas"<sup>115</sup>.

En términos de la vanguardia cinematográfica norteamericana y europea, las casas de cristal se habían utilizado desde la primera década del siglo XX, aunque, según el testimonio de las hermanas Elhers –quienes fueron becadas por Venustiano Carranza para aprender el oficio cinematográfico en los Estados Unidos–, muestra que no todo se solucionaba bajo un techo de cristal, ya que en los mismísimos estudios Universal de Nueva York, en 1918, a donde fueron a aprender, al parecer no se tenía uno: "... entonces no había estudios interiores ni reflectores de arcos ni nada de eso, sino que todo era por medio de espejos o de aluminio, que alumbraban las escenas, y casi todo era afuera..."<sup>116</sup>.

---

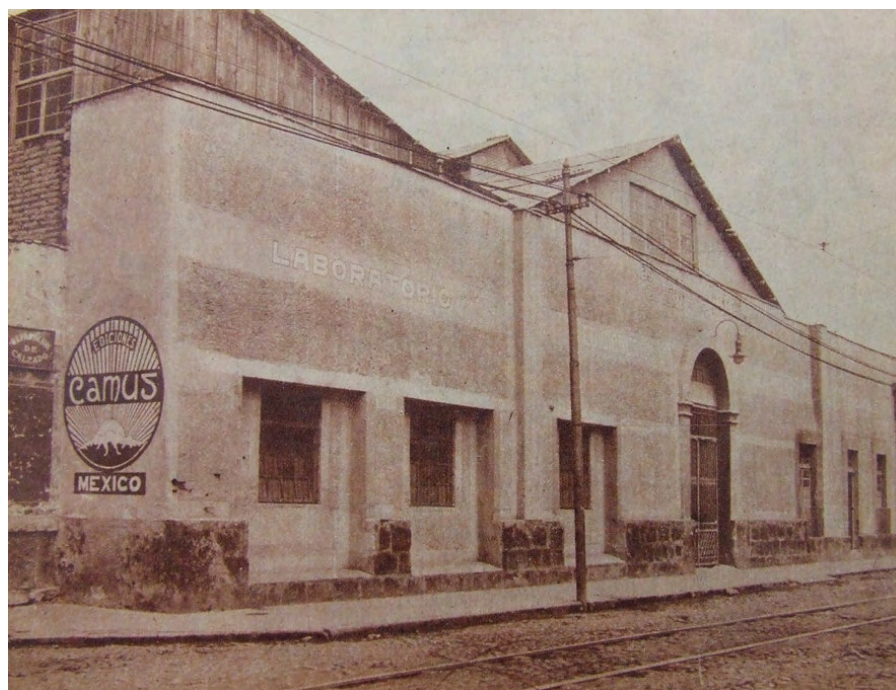
<sup>114</sup> *El Heraldo de México*, 5 de septiembre de 1919.

<sup>115</sup> José M<sup>a</sup> Sánchez García, "Historia del cine mexicano", en *Cinema Reporter*, 21 de junio de 1952.

<sup>116</sup> Entrevista a Dolores Elhers por Aurelio de los Reyes, 7 de septiembre de 1974, Instituto Mora.



Al regreso de las hermanas Elhers, en 1919, Carranza les facilitó un terreno en Chapultepec en donde construyeron un laboratorio fotográfico. La fortuna política dio un giro a favor de un talento mayor y, con Álvaro Obregón, compañero de escuela de Jesús H. Abitia, al frente del gobierno, aquellos laboratorios y terrenos colindantes pasaron a manos de este último. A finales de 1920 se comenzaron a construir los primeros estudios de filmación<sup>117</sup> realmente profesionales de los que se tiene noticia en el número 525 del Paseo de la Reforma, que entraron en funcionamiento en noviembre de 1921<sup>118</sup>. Aunque un año antes, Germán Camus había inaugurado sus estudios en el número 51 de la calle de Revillagigedo<sup>119</sup>, estos no estaban construidos *ex profeso* como espacio de filmación. Según se aprecia en dos fotografías, se trata de un lugar cerrado que utilizaba iluminación artificial.<sup>120</sup>



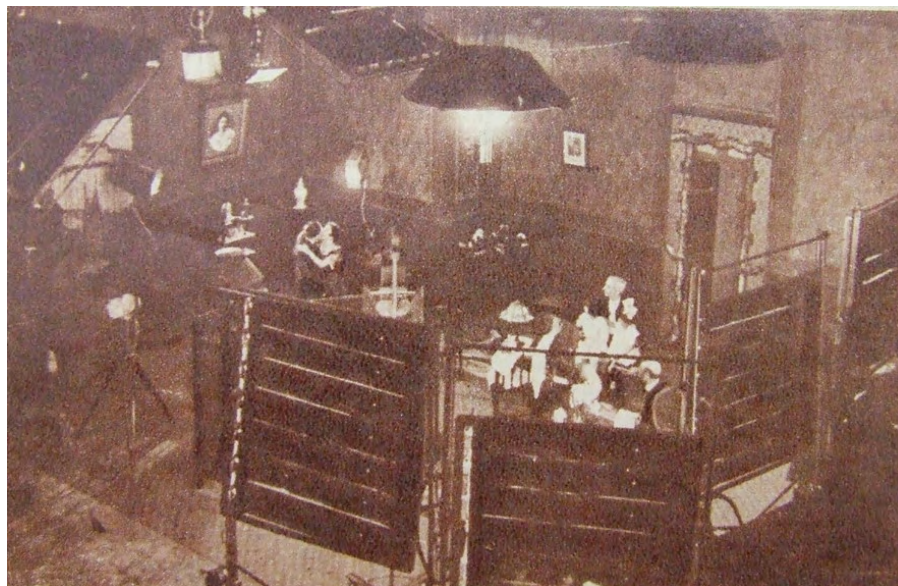
Estudios Camus, *Cinema Reporter*, 13 de septiembre de 1952

<sup>117</sup> Ángel Miquel, "El revolucionario que construía violines", en *Luna Córnea*, nº 24.

<sup>118</sup> Gabriel Ramírez, *op. cit.*, p. 175.

<sup>119</sup> Federico Dávalos, *Albores del cine mexicano...*, p. 32.

<sup>120</sup> Se revisaron fotografías publicadas en *Cinema Reporter* de los *stills* de la época, dichas imágenes no permiten determinar la naturaleza de la luz utilizada, sin toma explícita del contexto espacial, como en las de los Estudios Camus que se muestran a continuación.



Filmación de *Amnesia* (1921), camarizada por Ezequiel Carrasco, tomado de *Cinema Reporter*, 8 de noviembre de 1952.

El entusiasmo era grande, aunque nada era perfecto. Los estudios cinematográficos del tipo casa de cristal, al igual que los de retrato de estudio, debían estar orientados al norte para recibir la mayor cantidad de luz solar posible sin que ésta fuera directa. Según Juan Bustillo Oro, que realizó allí su primera película, don Jesús Abitia había tenido la fortuna de contar con los medios para la construcción, pero no tuvo a la mano información completa de cómo debían ser orientados: "Según un pequeño tratado de técnica que me obsequió Noriega Hope, los estudios deberían abrirse en el seno de las sombras, salvaguardados de la intrusión solar. Y el de Abitia era un invernadero por cuyas paredes y techo de cristales entraba el sol como Pedro por su casa"<sup>121</sup>. Bustillo miró a Lamadrid con alarma, pero este viejo lobo de mar que había tenido que solucionar condiciones lumínicas de mayor dificultad sólo se encogió de hombros ante el azoro del joven director. Total, no pasaba con que acabaran insolados los actores y el *staff*, como de hecho sucedió en esa filmación.

Habían sido tiempos de cambio tanto en la sintaxis cinematográfica como en las cuestiones de manejo lumínico, que culminaron con la edificación de un estudio cinematográfico profesional, hechos de gran importancia para un oficio en

---

<sup>121</sup> Juan Bustillo Oro, *Vida cinematográfica*, México, Cineteca Nacional, 1984, p. 54.

construcción, en el que aún persistía la figura del *dilettante*, a pesar de los avances hacia la profesionalización de la figura del cinefotógrafo.

**Cuadro 4**

<b>Año</b>	<b>Título</b>	<b>Fotógrafo</b>
1916	<i>1810 o Los libertadores de México</i>	Enrique Rosas
1917	<i>La luz, tríptico de la vida moderna</i>	Ezequiel Carrasco
1917	<i>Barranca trágica (interiores)</i>	Manuel Becerril
1917	<i>Barranca trágica (exteriores)</i>	Antonio F. Ocañas
1917	<i>La muerte civil</i>	Samuel Tinoco
1917	<i>En defensa propia</i>	Enrique Rosas
1917	<i>Tepeyac</i>	Julio Lamadrid
1917	<i>Obsesión</i>	Miguel Ruiz Moncada
1917	<i>Maciste turista</i>	Gonzalo Arrondo
1917	<i>El charro negro</i>	Edipo Castillo
1918	<i>Venganza de bestia</i>	Virgilio Torres
1919	<i>Don Juan Manuel</i>	Ladislaw Cortés
1919	<i>Dos corazones</i>	Francisco Lavillete
1920	<i>La llaga (exteriores)</i>	Luis G. Santamaría
1920	<i>La industria del petróleo</i>	Adriana Elhers
1920	<i>Cuando la patria lo mande</i>	Fausto González
1920	<i>Los encapuchados de Mazatlán</i>	Jesús H. Abitia
1921	<i>Alas abiertas</i>	Roberto A. Turnbull
1921	<i>El crimen del otro</i>	Jorge Stahl
1921	<i>Aniversario de la muerte del señor Madero</i>	Santos Badía
1921	<i>Mitad y mitad</i>	Enrique Vallejo
1921	<i>En la tierra del oro negro</i>	José S. Ortiz

### **Persistencia y resistencia (1922-1929). Los estudios y la luz**

La construcción de estudios fílmicos profesionales significaba un gran paso en el proceso de homogeneización en la manera de ejercer el oficio de cinefotógrafo. Ya se contaba, además, con los estudios de los hermanos Carlos y Jorge Stahl en el número 33 de Arcos de Belén<sup>122</sup>. El panorama era promisorio.

Ezequiel Carrasco hablaba con Rafael Bermúdez Zatarain en 1921 sobre un oficio que se construía, en su opinión, sobre la continuidad de la producción: "... para que nuestras películas mexicanas sean perfectas en la fotografía es

<sup>122</sup> Gabriel Ramírez, *op. cit.*, p. 161.

necesario tener mucha práctica, mucha, mucha". Y aunque las condiciones para ello parecían haber llegado, ya que el periodo entre 1920 y 1922 fue el de mayor actividad del cine mudo, la realidad era que las empresas fílmicas surgían para desaparecer poco después. Y es que el momento histórico y el sistema de comercio no permitían a los productores recuperar ganancias, ya que el país se encontraba debilitado financieramente por una revolución aún no institucionalizada. Y no sólo eso, sino que además se tenía que luchar contra el monstruo de la distribución: "... la producción era muy arriesgada mientras no se rompieran monopolios ejercidos en todo el mundo por las firmas de Hollywood"<sup>123</sup>. A partir de 1924, la producción disminuiría considerablemente, y con ello la oportunidad de adquirir mayor oficio cinefotográfico para la gran cantidad de aspirantes que, a juzgar por la cantidad de cinefotógrafos en ejercicio, persistían en sus afanes.

Don Ezequiel agregaba en aquella entrevista de 1921 que para hacer buena fotografía de cine "... es preciso, además de ser buen fotógrafo, poseer estudios técnico- prácticos". Habría que añadir a esto algo que había sucedido en el periodo anterior con el ejemplo de Francisco Lavillete: no por ser buen fotógrafo de imagen fija se tenía que ser necesariamente un buen fotógrafo de imagen en movimiento, sino que era indispensable poseer conocimientos técnicos especializados del nuevo medio.

Pero las buenas voluntades y el sentido aventurero seguían manifestándose en el largo prelude de una industria cinematográfica organizada. El fotógrafo José S. Ortiz tenía, en el año de 1901, un *atelier* en la ciudad de Monterrey en el número 82 de la calle de San Francisco<sup>124</sup>. Se trata pues de un fotógrafo de tradición visual decimonónica, que hacia los inicios de segunda década del siglo XX decidió empuñar la cámara cinematográfica, primero con un trabajo documental, *En la tierra del oro negro* (1921), para después lanzarse a la aventura cinematográfica de lleno, no sólo en labores cinefotográficas, sino también como productor, director y hasta guionista. En 1922 se traslada a la

---

<sup>123</sup> José M<sup>a</sup> Sánchez García, "Historia del cine mexicano", en *Cinema reporter*, 29 de noviembre de 1952.

<sup>124</sup> José Antonio Rodríguez, "Testimonios de la fotografía en Monterrey", en *Monterrey en 400 fotografías*, Monterrey, MARCO, 1996, pp. 96-97.

Ciudad de México, para comprar unos pequeños estudios en el número 65 de la calle de Arquitectos y establecer la Nezahualcóyotl Films<sup>125</sup>. Sobre la fortuna crítica de *El hijo de la loca* (1923), producida, escrita, dirigida y fotografiada por él mismo, y con Ángel E. Álvarez como actor (socio suyo que también se iniciaría como camarógrafo y director para la empresa), se dice en *Cine Mundial* de 1923 que fue un estrepitoso fracaso debido a la "pésima calidad" de la cinta, en donde parece que ni la fotografía se salva<sup>126</sup>. Para completar el cuadro de la empresa, el *sportsman* (palabra utilizada en la época para denominar a un individuo de posición acomodada y mucho tiempo libre) Eduardo Martorell también entraría a la empresa como camarógrafo. Pero las buenas voluntades sin conocimientos necesarios terminan en quiebra económica, que en el caso de Ortiz llegó más tarde que temprano, ya que filmó la última película de las siete que fotografió en 1929<sup>127</sup>.

Y es que, aunque se tuvieran pocos medios para mantener una producción continua, ya el público y los escritores de cine de la época demandaban mayor calidad y profesionalismo. La figura del *dilettante* cinematográfico comenzaba a criticarse, como lo demuestra el reseñista de *Revista de Revistas* al respecto de *Atavismo* (1924), dirigida por el *dandy* porfiriano Gustavo Sáenz de Sicilia: "La técnica de esta película tiene grandes defectos que sólo los corrigen el estudio y sobre todo la práctica: no hay continuidad en muchas escenas y pecan algunas de cansadas"<sup>128</sup>.

Ernesto García Cabral, actor en la segunda y última película del mismo director, atribuía el fracaso de la cinta directamente a la falta de oficio en la dirección:

No tenemos directores que pudieran señalar a los entusiastas el camino del éxito. Es inútil seguir en la empresa, porque todo se reduce a detalles sin interés sacrificándose las

---

<sup>125</sup> Aurelio de los Reyes, *Cine y Sociedad en México. Bajo el cielo de México, op.cit.*, p. 258.

<sup>126</sup> Gabriel Ramírez, *op. cit.*, pp. 196-197.

<sup>127</sup> Con la película *El beso de ayer*. Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano, 1924-1931*, México, Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM, 2000, Vol. III, p. 110.

<sup>128</sup> *Revista de Revistas*, 13 de enero de 1924; en Gabriel Ramírez, *op. cit.*, p. 205.

escenas de importancia, acortándolas y haciéndolas sin ensayos previos para poder así corregir los defectos. No hemos repetido ninguna de las escenas. Todo aprisa, con violencia. Naturalmente no podemos triunfar.<sup>129</sup>

Y ni los buenos oficios cinefotográficos de Ezequiel Carrasco pudieron salvar ambas películas. La profesionalización en el oficio de la dirección era importante en el desarrollo del oficio cinefotográfico, ya que ambos son responsables de la factura visual de una obra fílmica. El operador tenía que ser ante todo un instrumento en manos del director, como lo eran los artistas<sup>130</sup> –decía don Ezequiel en aquella entrevista de Rafael Bermúdez Zatarain–. Este hecho, sumado a la falta de directores profesionales, incidía directamente en la calidad visual y en el trabajo de los camarógrafos.

Hubo casos de camarógrafos que estuvieron por encima de la calidad de los directores, como lo serían los casos de Carrasco y Lamadrid, y quizá el del joven Eugenio Lezama, quien tuvo gran fortuna crítica con la fotografía de *Conspiración* (1927), dirigida por Manuel Ojeda, de la que se dijo que

lo mejor que tiene es la fotografía y lo más flojo la dirección... Debo señalar como triunfador, según mi humilde opinión, al fotógrafo que, con elementos muy deficientes, nos demuestra que el que sabe hacer las cosas las hace bien, a pesar de la eterna excusa de la falta de dinero... Respecto a la labor artística [*de Ojeda*], ya hemos dicho que es lo más flojo de la película, desarrollada confusamente, con muchos saltos, sin detalle en las escenas, con técnica inferior a la de otras que él mismo ha hecho. La misma dirección impide a los actores hacer lo que puede llamarse una interpretación y que tienen que conformarse con ser fotografiados.<sup>131</sup>

En un insólito ejercicio de la crítica menos común –la autocrítica–, Bustillo Oro confiesa su impericia técnica y la ayuda que recibió del ya experimentado camarógrafo Julio Lamadrid en su *opera prima*, en cuestiones ignoradas por el

---

<sup>129</sup> *Revista de Revistas*, 27 de diciembre de 1925; en Gabriel Ramírez, *op. cit.*, p. 206.

<sup>130</sup> Rafael Bermúdez Zatarain, "¿Qué falta en México para que las películas sean perfectas fotográficamente?", en *El Universal Ilustrado*, 22 de septiembre de 1921.

<sup>131</sup> *Cine Mundial*, enero de 1928; en Gabriel Ramírez, *op. cit.*, p. 243.

novel director de *Yo soy tu padre* (1927)<sup>132</sup>. Bustillo Oro reconocía con gran sentido del humor: “Terminada la embriaguez de la filmación venía la cruda de mi ineficiencia técnica”.

**Cuadro 5**

<b>Año</b>	<b>Título</b>	<b>Fotógrafo</b>
1922	<i>Luz de redención</i>	José S. Ortiz
1922	<i>La gran noticia</i>	William Beckway
1922	<i>Fiestas de Chalma</i>	Ramón Díaz Ordaz
1922	<i>Fanny o el robo de los 20 millones</i>	Guillermo Sánchez
1922	<i>La parcela</i> (interiores)	Enrique Solís
1922	<i>La parcela</i> (exteriores)	Félix F. Schoedsack
1922	<i>Magdalena</i>	Manuel Dávalos
1922	<i>Fulguración de raza</i>	Eduardo Martorell
1923	<i>Bolcheviquismo</i>	Jorge Stahl y Ramón Díaz Ordaz
1923	<i>Almas tropicales</i>	Antonio Fernández Flores
1923	<i>Atavismo</i>	Ezequiel Carrasco y Jorge Stahl
1923	<i>Sacrificio por amor</i>	Francisco García Urbizu
1924	<i>El secreto de un pecado</i>	Eduardo Martorell y José Ortiz
1925	<i>El milagro de la Guadalupeana</i>	Julio Lamadrid
1925	<i>El buitro</i>	Gabriel García Moreno
1925	<i>Los compañeros del silencio</i>	Basilio Zubiaur
1926	<i>El Cristo de oro</i>	Eugenio Lezama
1926	<i>La banda del cinco oros</i>	Miguel Martínez
1927	<i>El tren fantasma</i>	Manuel Carriedo
1929	<i>Terrible pesadilla</i>	Rodolfo Rosas

El oficio cinefotográfico seguía siendo un oficio en construcción. En tanto no existían condiciones de producción continua, la profesionalización en general, era difícil, pero no para los que se dedicaban a las labores de la cámara, para quienes la experiencia había significado camino andado en los menesteres del oficio. A pesar de un cierto periodo de depresión de la actividad cinematográfica, encontramos a más de una veintena de figuras desempeñando labores tras de cámara; las más de ellas *dilettantes*, pero también algunas figuras sólidas. La persistencia y resistencia del cine había rendido frutos, al menos para la historia de la cinefotografía en México.

<sup>132</sup> Juan Bustillo Oro, *Vida cinematográfica*, México, Cineteca Nacional, 1984.





### Capítulo 3

#### EL PERIODO NAIF

...en los años treinta se instala una industria que produce cintas iluminadas por un espíritu de búsqueda y de experimentación notables.<sup>1</sup>

Por lo general, las películas no eran filmadas como partes de un plan de producción, sino como obras únicas, de aspiraciones excepcionales. Eso ofrecía la ventaja de una resistencia a la estandarización y, en consecuencia, de cierta frescura en un cine más bien ingenuo...<sup>2</sup>

"... Como ninguno había dirigido nunca, nadie tenía la menor idea de lo que estaba pasando..."<sup>3</sup> diría el director Miguel Zacarías sobre su primera película, filmada en 1932, *Sobre las olas*. En realidad, pocos tenían la experiencia que les había otorgado el cine mudo, como Miguel Contreras Torres o Guillermo Calles; la mayoría eran noveles en el oficio. La década se caracteriza por una gran cantidad de directores que, en su mayoría, no continuaron su trayectoria como tales en la década siguiente como Antonio Moreno, Boris Maicon, Jorge M. Dada, Martín de Lucenay o Quirico Michelena, por sólo mencionar algunos.

Jorge Ayala Blanco señala que las películas de la década de los treinta en México no forman una escuela, que "valiosas en sí mismas, revelan tentativas aisladas, dispersas"<sup>4</sup>. Se considera un periodo preindustrial en

---

<sup>1</sup> Julia Tuñón, "La Edad Dorada del Cine Mexicano" en *Somos*, 1º de abril de 2000, No. 194, p. 11.

<sup>2</sup> Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano, primer siglo: 1897-1997*, México, 1998, Ediciones Mapa/Imcine, p.80

<sup>3</sup> Entrevista a Miguel Zacarías en *Testimonios para la historia del cine*, México, 1975, Cineteca Nacional, T. IV, (Cuadernos de la Cineteca), p. 53

<sup>4</sup> Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, México, 1968, ERA, (Cine Club), p.15

donde "abundaron los productores esporádicos que esperaban tener éxito económico con una sola película e invertir después lo ganado en negocios de menor riesgo"<sup>5</sup>.

La época se caracteriza también por un espíritu de improvisación, por la pobreza de medios, por narrativas lentas (con sus excepciones, como la de Fernando de Fuentes), balbucientes, y que poco contribuían a la fluidez del relato cinematográfico; así como también por la experimentación en los géneros tradicionales y la creación de otros nuevos. Es quizá en todo lo anterior donde radica su encanto.

La poca experiencia adquirida en cuestiones cinematográficas en gran medida había sido adquirida del Hollywood del periodo silente, y con la quiebra que significó el sonido para el cine "latino" y la promesa de los inicios de la industria cinematográfica nacional, el incipiente medio se enriqueció con la experiencia de mexicanos y latinos emigrados de la meca del cine: "Al igual que Andrea Palma y René Cardona, Juan Orol, Juan José Martínez Casado, Ramón Pereda, Emma Roldán y otros, coinciden en informar que Hollywood fue para ellos una escuela, y que aquella etapa fue constructiva."<sup>6</sup> Aún así, esta experiencia no era suficiente.

La cinematografía de los años treinta se caracteriza por cierta ingenuidad en la factura debido a la insuficiente experiencia en la realización, en buena parte a la escasez de medios y condiciones de producción mencionadas, pero también a la escasa experiencia en otros ámbitos como la producción, el guionismo, la edición, o la escenografía. Y es que los oficios estaban en construcción. Vemos que los actores dirigían, que los directores actuaban o que los músicos escribían guiones (Lorenzo Barcelata). La realización y el guionismo comenzaban a recibir aprendices (salvo los casos de excepción ya mencionados). El oficio de editor no existía a inicios de la década: "...en aquellos tiempos los directores cortaban sus propias películas..."<sup>7</sup>. La

---

<sup>5</sup> Emilio García Riera, *op.cit.*, p.81.

<sup>6</sup> Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano, op.cit.*, p. 128

<sup>7</sup> Entrevista a Jorge Bustos en *Testimonios para la historia del cine*, México, 1975, Cineteca Nacional, T. II, (Cuadernos de la Cineteca), p. 102. Véase también Juan Bustillo Oro, *op.cit.* Hacia la segunda mitad de la década, los laboratoristas Aniceto Ortega y José Marino se desempeñarían también en la edición. Véase Emilio García

escenografía sería otro oficio en construcción durante el decenio. El único campo en donde se tenía una trayectoria persistente matizada por los altibajos de la actividad cinematográfica era la cinefotografía. El caso de Miguel Zacarías con Guillermo Baqueriza<sup>8</sup>, ilustra la mayor experiencia del fotógrafo sobre un joven e inexperto director. En *Sobre las olas* (1932), *opera prima* de Zacarías, es perceptible no sólo el buen oficio del fotógrafo, sino su fuerte personalidad. La obra tiene una fotografía bien resuelta en términos de iluminación, pero lo más sorprendente sería la movilidad de una cámara que --- aprisionada en cajas de madera forradas con colchonetas en los tiempos de la llegada del sonido—bajaba en eficaz trayecto desde las alturas del Sagrario Metropolitano hasta los personajes en plano general saliendo de misa. A tal grado llegó la creencia en la paternidad de la película de parte del fotógrafo, según Zacarías, que Baqueriza se robó el negativo: "se sintió dueño de la película; agarró y se robó el negativo. Casi lo meto a la cárcel"<sup>9</sup>.

La crítica de la época Luz Alba, confirma la apreciación del dominio del oficio por parte de los cinefotógrafos, por encima de los demás profesionales dedicados a la actividad fílmica:

Las películas nacionales hechas hasta hoy presentan una característica: tienen las mismas virtudes y adolecen de las mismas deficiencias. En efecto, lo que casi siempre poseen es una excelente fotografía, lo cual quiere decir que en la elaboración de nuestro cine son los fotógrafos los personajes más competentes...<sup>10</sup>

Se ha señalado que la colaboración y competencia generada por la gente que venía de Hollywood y los mexicanos había resultado positiva; que es una época en que se enriqueció al cine mexicano "al romper el chauvinismo en que

---

Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Guadalajara, Jalisco, Universidad de Guadalajara/Gobierno de Jalisco/CNCA/Imcine, 1992, Tomo I.

<sup>8</sup> Cinefotógrafo mexicano que según el periodista de *Filmográfico*, 5 de enero de 1933, había estudiado en la UFA de Berlín. Camarizó 5 largometrajes en México. Dirigía su primera película, *Los desheredados*, cuando murió durante el rodaje en 1936; *El Ilustrado*, 20 de febrero, 1936. Juan Bustillo Oro en *op.cit.* menciona que el retomó el trabajo.

<sup>9</sup> Rogelio Agrasánchez, Jr., *Miguel Zacarías, creador de estrellas*, México, 2000, Universidad de Guadalajara/Archivo Fílmico Agrasánchez.

<sup>10</sup> Luz Alba, *Ilustrado*, 30 de noviembre de 1933.

había derivado el nacionalismo mexicano...”<sup>11</sup> Aunque quizá no tanto en el ámbito de la cinefotografía, ya que se contaba con fotógrafos nacionales solventes y éstos resentían el no ser llamados. Esta molestia generada por la presencia de cinefotógrafos extranjeros encontraría voz en el periodista Esteban V. Escalante de *Revista de Revistas* quien planteaba el problema de la siguiente manera: “Muchos pesimistas creen a pie juntillas que en México no hay camarógrafos y que siempre hemos de estar bajo el yugo de los extranjeros porque los nuestros son poco menos que ineptos.”<sup>12</sup> El periodista ofrecía una explicación certera:

...nuestro cine silencioso jamás tuvo operadores extraños y si en la actualidad brillan por su ausencia los de casa es porque a ellos como en Hollywood a los otros, los cogió impreparados el advenimiento del cine hablado. Fuimos testigos de la cantidad de errores que se cometieron en Hollywood al venirse encima las cinefonías y de las luchas que tuvieron que sostener las empresas productoras para hacer camarógrafos que entendiesen la innovación. Díganlo si no las primeras películas habladas que salieron al mercado atestadas de malas fotografías y defectuosas en extremo en cuanto al sonido. Eso mismo está aconteciendo en México [...] una falange de jóvenes se está adiestrando y los de la “vieja guardia” solamente esperan su oportunidad para demostrar que no se han empolvado y que manejan la manivela como en la época de la cinematografía muda<sup>13</sup>

Y es que, como se vio con anterioridad, se contaba con cinefotógrafos mexicanos, pero su experiencia había sido adquirida en el cine silente, y la reciente llegada del sonido implicaba el conocimiento de nuevas especificidades técnicas que ningún camarógrafo mexicano poseía. Esto, aunado a las razones económicas esgrimidas por Fernando de Fuentes al ser cuestionado por el periodista, así como las de los demás entrevistados, matizan la respuesta

---

<sup>11</sup> Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano, op.cit.*, p. 127.

<sup>12</sup> Esteban V. Escalante, “Nuestros técnicos y el porvenir de la cinematografía mexicana” en *Revista de Revistas*, 8 de octubre de 1933.

<sup>13</sup> *Ibidem.*

sobre la cuestión de traer camarógrafos provenientes de Hollywood, cuando aquí se contaba con varios profesionales.

Escalante, que no se contentaba con responder él mismo el problema, le planteaba a Fernando de Fuentes dos preguntas: "¿La mala fotografía de las películas recientes, en su concepto, se debe a los defectos de cámara, ineptitud del fotógrafo, causas del clima o ineficiencia de elaboración?".<sup>14</sup> De Fuentes, cuyas dos primeras películas (*El anónimo*, 1932 y *La Calandria* 1933) habían recibido críticas desfavorables en la fotografía responde: "Un poco de todo; pero principalmente [...] a la carencia, en nuestros laboratorios, de los aparatos de precisión que se usan en los estudios norteamericanos para la elaboración de las películas."<sup>15</sup> Es necesario enfatizar que esto constituía verdaderamente un problema, ya que no se contaba con los elementos necesarios para el revelado e impresión, y los fotógrafos mexicanos se las tenían que ingeniar como podían para resolver tal carencia.<sup>16</sup>

La segunda pregunta atacaba directamente el problema del empleo de camarógrafos extranjeros cuando los había con mucha solvencia en el territorio nacional: "¿Cuál cree usted que sea la causa por la que los camarógrafos mexicanos no sean utilizados por nuestros productores?" A lo que De Fuentes respondía con razones fundamentalmente económicas:

Porque no se han preocupado por demostrar a los productores y directores su capacidad artística. Los productores temen, con justa razón, arriesgar su dinero para aprendizaje de nuestros fotógrafos. Yo estoy seguro de que el día que cualquiera de ellos le muestre a un productor uno o dos rollos impresionados será contratado inmediatamente. Todos deseamos que nuestra industria cinematográfica esté totalmente en manos de mexicanos.<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> *Ibidem.*

<sup>15</sup> *Ibidem.*

<sup>16</sup> Jorge Stahl señala que se dedicó a la cuestión de los laboratorios debido a que no había gente en México dedicada a ello. Véase Entrevista a Jorge Stahl en *Testimonios para la historia del cine mexicano*, México, Vol. 1.

<sup>17</sup> Esteban V. Escalante, *op.cit.*

A Arcady Boytler le cambia un poco la pregunta: "¿Cree usted, como muchos, que los camarógrafos mexicanos son ineptos?"<sup>18</sup> El problema le parece a Boytler una cuestión de actualización: "¡No! ¡Qué barbaridad! Yo me había fijado en Ezequiel Carrasco para 'La mujer del puerto', pero sucede con los cinefotógrafos nacionales que, por vergüenza mal entendida no quieren ir a los estudios a aprender lo que ignoran."<sup>19</sup> Boytler señala otro problema surgido del aprendizaje de los oficios cinematográficos en donde señala la responsabilidad visual del director y no sólo del fotógrafo:

Algunos productores, he sabido, se quejan amargamente de las malas fotografías de varias cintas producidas recientemente; pero de esas fotografías no hay que culpar solamente a los camarógrafos, sino también a los directores, porque, por falta de experiencia, descuidan las composiciones y todo lo dejan a lo que buenamente recoge la lente. El director no tiene que ser un fotógrafo, pero sí un compositor de los ángulos...<sup>20</sup>

Guillermo Calles consideraba como causa de la "mala fotografía" a la incompreensión de ideas entre los camarógrafos y los encargados del departamento de laboratorio.<sup>21</sup> Y atribuía como causa de que los productores no llamaran a camarógrafos nacionales a una "falta absoluta de fe en la capacidad de los cinefotógrafos nacionales".<sup>22</sup>

Lo cierto es que los cinefotógrafos extranjeros fueron los que más películas filmaron en la década; se hicieron 253, de las cuales Alex Phillips participó en 62, Ross Fisher en 41 y Jack Draper en 25, es decir, el 51% de la producción. Si bien se ha señalado este periodo como "de ajustes entre mexicanos y extranjeros"<sup>23</sup>, en el terreno de la cinefotografía significó un espacio de aprendizaje; los camarógrafos extranjeros compartieron

---

<sup>18</sup> Esteban V. Escalante, "Arcady Boytler, un director de fuste" en *Revista de Revistas*, 12 de noviembre de 1933.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Esteban V. Escalante, "Nuestros técnicos y el porvenir de la cinematografía mexicana" en *Revista de Revistas*, 1º de octubre de 1933.

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

<sup>23</sup> Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano, op.cit.*, p. 128.

conocimientos con los nacionales. Phillips (quien realizó el 25% de la producción de la década) sería considerado como uno de los grandes maestros, formador de varias generaciones de cinefotógrafos (entre ellos Gabriel Figueroa, Jorge Stahl Jr., Rosalío Solano, Toni Kuhn). Agustín Jiménez así lo reconoce varios años después: "Nos ayudaron muchísimo y con ellos aprendimos multitud de cuestiones esenciales en la profesión. El cine mexicano tiene una deuda de gratitud con Draper, Phillips y Fisher, que le prestaron ayuda en las horas difíciles de la iniciación."<sup>24</sup>

En 1931, año en que Phillips llegó a México, se filmaron sólo dos cintas: *Santa* (Antonio Moreno) y *Contrabando* (Alberto Méndez); de ésta última no se sabe quién fue el encargado de la cámara. Al siguiente año se filmaron seis más. En ellas colaboraron cuatro cinefotógrafos, dos extranjeros y dos mexicanos. Ezequiel Carrasco<sup>25</sup> (*Revolución*, Miguel Contreras Torres), Ross Fisher (*El anónimo*, Fernando de Fuentes), Guillermo Baqueriza (*Sobre las olas*, Miguel Zacarías), y Phillips en cuatro de ellas. Carrasco, de quien se ha hablado con anterioridad, fue el gran cinefotógrafo del cine mudo. Había filmado su última película en 1930 (*Abismos*, Salvador Pruneda) y ahora colaboraba con Phillips, adquiriendo quizá con ello, los secretos necesarios de la cinefotografía sonora. Guillermo Baqueriza que, como se dijo anteriormente, decía haber adquirido sus conocimientos en la UFA de Berlín, iniciaba una corta carrera en México como responsable de la fotografía de cinco cintas. Ross Fisher había iniciado su carrera en Hollywood a cargo de la cámara desde 1919. Trabajó para muchas compañías, la Majestic Pictures, la Fox Films y la Universal Pictures; e incursionó en varios géneros: la comedia, el musical, el drama, el misterio, pero fundamentalmente el *western*<sup>26</sup>. Sería quizá en *Del mismo barro* (1930) película latina de la Fox en donde actuaban René Cardona y Julio Villarreal, en donde haría contacto con "latinos" que, podría suponerse, le recomendarían posteriormente en la naciente industria cinematográfica mexicana. Lo cierto es que llegó a México en 1932 para filmar la *opera prima*

---

<sup>24</sup> "Alex Phillips es el mejor camarógrafo de México, asegura Agustín Jiménez", *Claridades*, 6 de mayo de 1951, Archivo María Jiménez. Agradezco a Elisa Lozano la aportación de esta fuente.

<sup>25</sup> Junto con Alex Phillips.

<sup>26</sup> *Internacional Movie Data Base*, [www.imdb.com](http://www.imdb.com)

de Fernando de Fuentes y se quedaría en México hasta su muerte a fines de los años cuarenta.<sup>27</sup>

Hacia 1933 la producción se expandía; se filmaron veintiuna películas en las cuales trabajaron nueve cinefotógrafos: Alex Phillips trabajó en once largometrajes, Ross Fisher en seis, Antonio Fernández y Ezequiel Carrasco en dos cada uno, Guillermo Baqueriza, el veterano Julio Lamadrid, Jorge Stahl, y el joven Víctor Herrera debutaba. Antonio Fernández, al parecer, trabajó sólo en esas dos obras *El pulpo humano* (Jorge Bell) y *El héroe de Nacozari* (Guillermo Calles), no se tiene noticia de otros trabajos suyos. Jorge Stahl y Julio Lamadrid habían trabajado ya en el cine mudo; el primero continuaría de manera eventual, ya que para él pesaba más su labor como laboratorista, y *el Gordo* Lamadrid sería la última película en la que intervendría. Por último, ese año habría un debut importante: el del camarógrafo Víctor Herrera, quien tendría una larga trayectoria en el oficio, con *Corazones en derrota* (Rubén C. Navarro)<sup>28</sup>. El número de camarógrafos nacionales iría en aumento, y para el final de la década estarían activos: Agustín Jiménez, quien debutó en el cine con *Dos Monjes* (1934) bajo la dirección de Juan Bustillo Oro<sup>29</sup>; los hermanos Gilberto y Raúl Martínez Solares lo hicieron en *Rosario* (1935) con Miguel Zacarías<sup>30</sup>; Gabriel Figueroa en *Allá en el Rancho Grande* (1936) con Fernando de Fuentes<sup>31</sup>; Agustín Martínez Solares en *México lindo* (1938) con Ramón Pereda<sup>32</sup>, que junto a Ezequiel Carrasco y Víctor Herrera serían siete cinefotógrafos nacionales trabajando hacia finales de la década. (Camarógrafos de los ayer mudos como Lamadrid no volverían a filmar; Stahl lo haría hasta la siguiente década).

Los años treinta en el cine mexicano presentarían particularidades visuales. Se trata de una época con vestigios formales del cine mudo, como el uso de la mirilla o los intertítulos; la influencia del expresionismo alemán, en

---

<sup>27</sup> La última película que filmó fue *Los tres García* (Ismael Rodríguez) en 1947.

<sup>28</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano, op.cit.*, Tomo I, p. 99.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 145.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 216.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 234.

<sup>32</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano, op.cit.*, Tomo 2, p.15.



menor medida de lo que se señala en la historiografía clásica, se vería en el uso narrativo de las sombras; más fuerte sería el peso del cine soviético perceptible en cuestiones de montaje. Las disolvencias y sobreimposiciones estarían de moda en la época. Dichas características serán analizadas a continuación en películas como *La mujer del puerto* (Boytlér, 1933), *Celos* (Boytlér, 1935) o *Enemigos* (Urueta, 1933).

Época de tanteos y definiciones, quizá esta situación permitió mayores libertades a la fotografía, ya que en Hollywood estaba bastante codificada, no sólo por género (*low key* para drama y *high key* para comedia, por ejemplo), sino también por casa productora. Una de las ventajas y características de los inicios de la industria cinematográfica nacional, es que dejaba grandes libertades a los miembros de un oficio con trayectoria, como lo era el del cinefotógrafo.

El abordaje de las obras fílmicas realizadas por Phillips en la década de los años treinta con distintos directores es sustancial para comprender su trayectoria y revelar aspectos de la historia de la cinefotografía del periodo. El binomio creativo director-fotógrafo es el punto de partida para analizar las soluciones visuales de cada obra. Como fue mencionado con anterioridad, esta década no presenta personalidades sólidas en la dirección (salvo en contadas excepciones), se trata, pues, de una época de definiciones y aprendizaje del oficio. En lo que toca a la cinefotografía, encontramos que ya había un camino recorrido, y que, en general, eran los camarógrafos los que tenían más conocimiento y experiencia dentro del medio. Se consideraba a Alex Phillips como el profesional de la cámara que mayor conocimiento tenía por su experiencia hollywoodense, pero también por su capacidad de resolución de los planteamientos visuales que presentaba cada una de las obras a su cargo. En una empresa colectiva como lo es el cine ¿qué significa que algunos elementos conozcan mejor su oficio que otros?, ¿el conocimiento del cinefotógrafo puede ir más allá de la inexperiencia del director?

## Alex Phillips en Hollywood

Llegó a Hollywood con otro nombre y la ilusión de ser actor. Alexander Pelepiock, de padres rusos, pero canadiense de nacimiento, había participado en la Primera Guerra Mundial. Durante ésta, había tenido dos experiencias significativas para su futuro: su participación en la Canadian Official Photography y el encuentro con la actriz Mary Pickford como madrina de su regimiento, quien le ofreció su apoyo si alguna vez decidía dirigirse a Hollywood<sup>33</sup>. Y al final de la guerra, es justo lo que hace el joven Pelepiock, quien obedece el consejo de la actriz y dedica sus esfuerzos hacia la fotografía de cine.

“¿Cuántas películas filmó en Hollywood?”, le preguntaba Julián Pastor en la década de los setenta en la única entrevista filmada que se le hizo al artista. “Como ciento cincuenta o doscientas”, le contestó don Alex<sup>34</sup>. Lo mismo se afirma en un artículo aparecido en *Jueves de Excelsior* dedicado al camarógrafo<sup>35</sup>. La investigación realizada por Emilio García Riera sobre su filmografía hollywoodense contrasta con los datos anteriores. El historiador encontró que *The American Film Institute Catalogue / Feature Films, 1921-30*<sup>36</sup> sólo registra 8 películas camarizadas desde 1921 a 1929 con Al Christy bajo el nombre de Alex Phillips<sup>37</sup>. Es muy probable que haya participado en varias más sin ser aún el responsable de la fotografía y, por lo tanto, no percibió crédito por ello. Phillips, en la multicitada entrevista con María Alba Fulgueira, nos dice que con la llegada del sonido al cine, Christy compró el Metropolitan Studio,

---

<sup>33</sup> Entrevista a Alex Phillips en *Testimonios para la historia del cine mexicano*, México, INAH / Cineteca Nacional (Cuadernos de la Cineteca Nacional, n° 1), 1975.

<sup>34</sup> Entrevista a Alex Phillips por Julián Pastor en Ernesto Medina, *Alex Phillips. La magia entre la luz y la sombra*, 1998, México, Lotería Nacional, IMCINE, CONACULTA, 1998. VHS.

<sup>35</sup> Juan de Galeana, “Alex Phillips. Artista admirable de la fotografía”, en *Jueves de Excelsior*, 26 de noviembre de 1931.

<sup>36</sup> Emilio García Riera, citado en M<sup>a</sup> Luisa López-Vallejo, “A la memoria de Alex Phillips”, en *Cine*, vol. 2, n° 13, p. 98. Ernesto Medina, *Alex Phillips: La magia entre la luz y la sombra*, 1998, al igual que Alejandro Pelayo, en *Los que hicieron nuestro cine*, 1984

<sup>37</sup> Tres de ellas se encontraron en el Archivo de la Universidad de California en Los Angeles.

pero que éste quebró y el fotógrafo se fue a trabajar al estudio de Goldwyn<sup>38</sup>. No da fechas, pero podría pensarse que esto comenzó hacia 1930, ya que la última película realizada con Christie data de 1929. El joven Alex comenzó a trabajar en el estudio de Goldwyn, pero no se sabe qué posición ocupaba dentro del equipo de fotografía. El hecho de que no haya ninguna película del periodo comprendido entre 1930 y finales de 1931 –cuando fue llamado a México para comenzar a filmar *Santa*–, de las producidas en el estudio en la que se le atribuya la fotografía, hace pensar que no entró como director de fotografía, sino como ayudante o quizás como operador. Y es que las comedias que filmaba para Christie eran películas de dos o tres rollos, no largometrajes. La memoria de Phillips en la entrevista de 1975 se enfoca en el entusiasmo de trabajar en uno de los mejores estudios cinematográficos: “Lograr trabajar con Goldwyn, en ese tiempo, era como recibir un regalo del cielo”<sup>39</sup>. Pero la razón de ello era por cuestiones de aprendizaje del oficio: “Ahí fue donde realmente inicié mis conocimientos sobre fotografía: la de Goldwyn era la mejor escuela del momento en el mundo”<sup>40</sup>. Dice que trabajó con George Barnes, con Edison, Miller y Gregg Tolland. Emilio García Riera piensa que trabajó con George Barnes desde 1925<sup>41</sup>, pero esto se contradice con el testimonio de Phillips que afirma que fue hasta que quebró Christy que dejó de trabajar para él, aunque sí es probable que haya trabajado para Barnes en películas de 1930 como *Raffles* (George Fitzmaurice, 1930) o *Whopee!* (Thorton Freeland, 1930). Phillips menciona en 1974 que trabajó en la película *La isla del diablo* con Ronald Colman, y si bien no existe película con dicho título, se encontró que *The Devil to Pay!* (George Fitzmaurice, 1930), con Colman en el reparto y con Gregg Toland a cargo de la fotografía, hecha en el estudio de Goldwyn, es probablemente la película a la que se refería el camarógrafo. Esto nos conduce a pensar que fue hasta su llegada a México que fungió como el responsable de la fotografía de un largometraje por primera vez. *Santa* (Antonio Moreno, 1931) sería su primer trabajo en su larga carrera como director de fotografía.

---

<sup>38</sup> Entrevista a Alex Phillips en *Testimonios para la historia del cine mexicano*, *op.cit.*

<sup>39</sup> Entrevista a Alex Phillips, en *op. cit.*, p. 22.

<sup>40</sup> *Ibidem.*

<sup>41</sup> Citado en M<sup>a</sup> Luisa López-Vallejo, *op. cit.*.

Don Alex no consideraba las películas realizadas con Christie como fotográficamente buenas, ya que el género de la comedia no se pensaba como un reto fotográfico en términos de iluminación:

Con Christie estaba muy insatisfecho pues hacía una fotografía de comedias, estilo Charles Chaplin. Todas las comedias seguían esta técnica. Christie pensaba que la fotografía tenía que ser plana, sin luces altas ni efectos, para que nada distrajera los ojos del actor.<sup>42</sup>

Se tuvo la oportunidad de revisar tres de las ocho obras que camarizó en la etapa muda para Christie: *Hold Your Breath* (1924), *Madame Behave* (1925) y *Seven Days* (1925)<sup>43</sup>. Don Alex fue demasiado severo con el trabajo realizado en ellas, ya que, si bien fue hecho en el esquema del *high key* (donde la relación de intensidad entre luz principal y luces de relleno es poca, sutil pero definida), no se deja de aplicar en él las leyes de una buena iluminación utilizando las luces mencionadas además del *backlight*, en el cual se hace mucho énfasis en las tres películas. Predominan los planos generales para encuadrar el espacio arquitectónico doméstico. El foco tiende a ser generalizado, aunque de pronto se desenfocan ligeramente los fondos. La iluminación hace resaltar los bordes de las molduras de los muebles con luz rasante, y existe una intención de resaltar las líneas del espacio arquitectónico. Dicho énfasis lumínico le confiere una gran importancia al espacio doméstico. Existe también una representación naturalista de la luz: ya vemos dos tipos de atmósferas lumínicas, la del día y la de la noche. En *Hold Your Breath* (1924) y *Madame Behave* (1925) se detectaron dos *flou* en algunos primeros planos.

Fue su obsesión con la foto-fija<sup>44</sup>, la que hizo que fuese suspendido temporalmente en el estudio de Goldwyn, ya que trabajaba en su laboratorio toda la noche, y se quedaba dormido para atender los llamados de filmación.

---

<sup>42</sup> Entrevista a Alex Phillips, en *Testimonios para la historia del cine mexicano, op. cit.*, p. 21.

<sup>43</sup> Archivo fílmico UCLA.

<sup>44</sup> El aprendizaje del joven Phillips incluía un estudio fotográfico en el que hacía retratos para aspirantes y artistas. Esta experiencia se vería reflejada en el cuidado que tendría en la delicada iluminación de los primeros planos, sobre todo de las actrices.

Estaba suspendido por tres películas "para que decidiera si quería ser fotógrafo de cine o hacer fotos fijas"<sup>45</sup>, cuando, deprimido por el asunto, recibió una llamada de la actriz Carmen Guerrero diciéndole que lo había recomendado a Gustavo Sáenz de Sicilia para que filmara "la primera película sonora" en México. Así que cargó la cámara prestada por George Barnes y catorce luces en su automóvil, y enfiló hacia el sur para iniciar una destacada carrera como director de fotografía.

### **Antonio Moreno (1887-1967)**

La novela naturalista de Federico Gamboa inauguraba la segunda versión fílmica de la industria cinematográfica mexicana. La recién formada Compañía Nacional Productora de Películas formada por Gustavo Sáenz de Sicilia, Carlos Noriega Hope, Juan de la Cruz Alarcón y Eduardo de la Barra estaba preocupada por contar con una base técnica solvente, así que la trajeron de Hollywood. Contrataron a Antonio Moreno en la dirección, a los hermanos Rodríguez en el sonido, a Alex Phillips en la cámara, y a Lupita Tovar y Donald Reed en la actuación. Por su parte, el español Antonio Moreno se había iniciado como actor en 1912 en una película de D.W. Griffith *Lola's Promise*<sup>46</sup>, y su carrera se orientaría esencialmente a la actuación, salvo por una película que codirigió junto a William Bowman, Webster Cullison y Francis J. Grandon en 1920: *The Veiled Mystery*.<sup>47</sup> Resulta un tanto extraña la decisión de los productores de contratar a un actor con tan escasa experiencia en la dirección. Moreno sólo realizó dos películas en México: *Santa* (1931) y *Águilas frente al sol* (1932). Aunque en ese tiempo, las labores de dirección se dividían en dos: la dirección artística y la técnica. La primera se concentraba exclusivamente a la dirección de actores, mientras la segunda atendía propiamente a la organización de la historia en planos, emplazamientos y movimientos de cámara. Así que se trataba de un director casi sin experiencia, pero sería la colaboración de Ramón Peón y quizá la de su camarógrafo, las que ayudaron a

---

<sup>45</sup> Entrevista a Alex Phillips, en *Testimonios para la historia del cine mexicano, op. cit.*, p. 22.

<sup>46</sup> International Movie Database, [www.imdb.com](http://www.imdb.com).

<sup>47</sup> *Idem*.

realizar el trabajo. Julio Bracho, que estuvo en la filmación de *Santa*, confirmaría la importancia de la colaboración del camarógrafo, más allá de su rol asignado: "Ahí establecí contacto con Alex Phillips. Que no sólo fue el fotógrafo, sino el que hacía todo. Él fue quien vino a enseñar cine a México..."<sup>48</sup>

*Santa* (1931) fue filmada en condiciones particulares. Se utilizó aquel estudio cinematográfico construido por Jesús H. Abitia a finales de 1920<sup>49</sup>, que según los usos de entonces, estaba diseñado como casa de cristal, a manera de los antiguos estudios de los retratistas del siglo XIX<sup>50</sup>. Para 1931, las maneras de iluminar el espacio fílmico habían cambiado; ya no se utilizaba luz natural (salvo en los exteriores, desde luego), sino que se partía de la oscuridad absoluta para construir con luz eléctrica la obra cinematográfica. Lo anterior sólo pudo lograrse cubriendo las paredes y el techo de vidrio con cartones y telas.<sup>51</sup> Por su lado, la cámara entraba en la cárcel momentánea en la que la instaló el sonido óptico<sup>52</sup>. Su quietismo obedecía a la necesidad de ser cubierta para garantizar su silencio.

La historia original, proveniente de la novela naturalista de Federico Gamboa, tuvo cambios importantes en el tono a través de la adaptación de Carlos Noriega Hope: se dulcificó la historia del autor, según García Riera, a favor del melodrama y en perjuicio de la crudeza naturalista.<sup>53</sup> Esto se traduce en un esquema general de iluminación tendiente a los contrastes del *low key*, pero también bajo una voluntad de representación naturalista de la luz.

---

<sup>48</sup> Entrevista a Julio Bracho en *Testimonios para la historia del cine en México, op.cit.*, Tomo V, p.34

<sup>49</sup> José María Sánchez García, "Historia del cine mexicano. Jesús H. Abitia", 1 de agosto de 1953, p.37; Ángel Miquel Rendón, "El revolucionario que construía violines" en *Luna Córnea*, Núm. 24, México, 2002.

<sup>50</sup> Véase Claudia Negrete, *Valleto hermanos, fotógrafos mexicanos de entresiglos*, México, IIE/UNAM, 2006.

<sup>51</sup> "Cómo se hace una película vitafónica. *Santa*" en *El Ilustrado*, 10 de diciembre de 1931.

<sup>52</sup> Es de mencionarse que *Santa* no fue la primera película con sonido óptico, ya se había filmado la toma de posesión de Pascual Ortiz Rubio como presidente de la república en 1924. Véase Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mexicano mudo*, México, UNAM/Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1994, Vol.II.

<sup>53</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano, op.cit.*, Tomo I, p. 49.

La obra tendría los problemas de una realización de pocos recursos, con muchos vestigios del cine mudo en la estructura (la película parecería dividida en cuadros a través de los *fades*), en la actuación, así como en los emplazamientos y angulaciones de la cámara que resultan muy frontales y, por lo tanto, muy teatrales. Se utilizan aún títulos y, en una ocasión, la mirilla o iris cuando Hipólito le pide a su lazarillo que le describa a la protagonista.

El plano inicial de una pequeña plaza al fondo flanqueada por dos hileras de árboles laterales y una pileta al centro en plano general establece el planteamiento lumínico antes mencionado, ya que está tomado con luz rasante lateral a 45° que permite que la



**(Fig. 1) Santa, 1931.**

fachada de la iglesia esté uniformemente iluminada mientras las sombras laterales proyectadas por los árboles tejen un entramado de contraste en la parte central del cuadro. Esto se utilizará lo mismo en interiores que en exteriores, es decir, que existe una unidad conceptual en el tratamiento de ambos (Fig.1). Esta unidad de tratamiento de exteriores se puede observar en la entrada a la casa de Santa, tanto en la parte frontal como trasera de la casa. Cuando el personaje central sale del hogar, éste se ve iluminado de la misma manera que la iglesia de la plaza, es decir con luz rasante a 45°. En la parte trasera, se aprecia una especie de terraza en donde se ven proyectadas las sombras de los árboles en zonas lumínicas diferenciadas (Fig.2). También en el parque donde se citan Santa y el militar que causará su infortunio, hay un alto contraste entre las zonas de luz y las sombras de la vegetación del lugar (Fig.3). En los exteriores se busca establecer contraste intenso.



(Fig. 2) *Santa*, 1931.



(Fig. 3) *Santa*, 1931.

Existen particularidades en el manejo de exteriores en cuanto a la voluntad de representación naturalista de la luz. Una de ellas se presenta cuando Santa regresa de uno de sus encuentros amorosos con el militar y la luz es crepuscular, proyectando sombras largas y un fuerte contraste (Fig. 4). La ubicación temporal que



(Fig. 4) *Santa*, 1931.

esto confiere es que es de día en ese momento; pero cuando dos transeúntes saludan a Santa, le dan las buenas noches. Antes de la versión restaurada de José Romay<sup>54</sup>, este saludo no se entendía y uno pensaba que se trataba de una escena diurna. Se trata más bien de una convención conocida como *day for night photography* o noche americana, caracterizada por el uso de luz de día con determinadas técnicas (filtraje o diafragmación) para hacer de la noche un simulacro. En el cine mudo, la convención consistía en utilizar virados, y generalmente se utilizaba el azul para representar la noche<sup>55</sup>. La solución resulta confusa para un espectador contemporáneo, dentro de la lógica naturalista (si bien es cierto que en muchos otros casos más del cine mexicano). La representación de la noche en el cine se valía de convenciones

<sup>54</sup> La edición restaurada se encuentra en formato DVD, comercializada por la Filmoteca de la UNAM.

<sup>55</sup> La restauración efectuada por José Romay confirma que la versión original no estaba virada.



que debían hacerla verosímil al espectador y funcionaban dentro de la ficción establecida. Dichas escenas en *Santa* están en unidad formal lumínica con el resto de las imágenes. La secuencia del centro nocturno, a donde va Santa de juerga con el Jarameño, también están filmadas con luz de día. En los encuadres medios y acercamientos esto es poco perceptible (Fig. 5), pero no así en la secuencia del ballet porque está captada en plano general (Fig. 6). Una vez aceptada la ficción, rara vez eran cuestionadas estas fallas de naturalismo lumínico.



(Fig. 5) *Santa*, 1931.

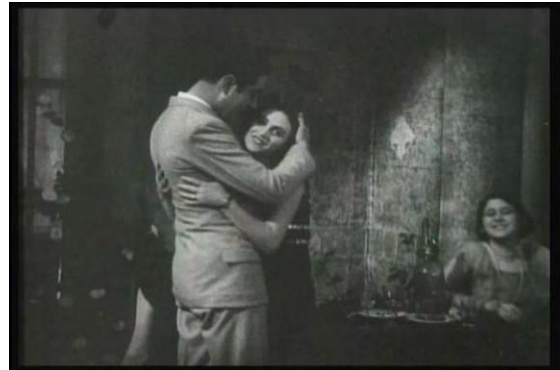


(Fig. 6) *Santa*, 1931.



(Fig. 7) *Santa*, 1931.

Un espacio con iluminación esmerada sería el patio de la casa de Elvira (Fig. 7 y 8) en donde los contrastes son un poco mayores y se utiliza luz dirigida para construir el espacio, es decir, que las paredes y los arcos reciben luces especiales para definir la arquitectura del lugar. Las luces cenitales distinguen a unos personajes de otros. Es la colocación de las luces la que da la atmósfera del lugar. La cámara, que hasta este momento había estado en emplazamiento fijo, adquiere movimiento (es notoria la secuencia de la feria en donde el aparato se coloca en un punto y son los transeúntes los que entran y salen de cuadro). El dispositivo óptico se monta en ruedas y comienza encuadrando a dos personajes en plano americano para pasar en *travelling* semicircular a otros dos, y detenerse un momento;



(Fig. 8) *Santa*, 1931.

de ahí retrocede y hace un ligero paneo para enfocar a la protagonista y terminar el plano secuencia con un *travelling* de acercamiento de plano medio a un primer cuadro; éste muestra el temor en el rostro de una Santa todavía con vestigios de actuación del cine mudo. Varios de estos movimientos se repetirán en las escenas del primer contacto de Santa con la casa de Elvira.

La película está resuelta de manera predominante en planos generales y acercamientos, con pocos encuadres medios. Los encuadres cerrados a la protagonista tienen un tratamiento lumínico muy cuidado con efecto de *flou*, es



(Fig. 9). *Santa*, 1931.



(Fig.10). *Santa*, 1931.

decir, una suavidad focal aplicada a todo el cuadro (Fig.9 y 10). Cabe señalar que este concepto proviene del pictorialismo fotográfico, y quien lo incorpora al cine es David Wark Griffith<sup>56</sup>. El director se encontraba haciendo *casting* para *Broken Blossoms* (1919), y los retratos de una actriz le sorprendieron, no sólo la mandó llamar, sino también a quien le había hecho las fotografías. Henrik Sartov, fotógrafo de estudio, fue incorporado al equipo técnico de Griffith y entrenado por Billy Bitzer en la técnica cinefotográfica. Así que, la suavidad focal, elemento pictorialista por excelencia, sería resignificada por el cine: "Griffith was happy with the new soft-focus photography and would use it in his next opus."<sup>57</sup> Una década después, Alex Phillips echaría mano de este elemento exclusivamente en los primeros planos como elemento de *glamour*.

En algunos de ellos el *back light* daría un elemento de brillo intenso para separar de fondo, y en otras se utilizarían luces para iluminar el fondo y dar una especie de aura de luz proveniente del personaje. Otro acercamiento notable es el de Santa en un momento de recogimiento para



(Fig. 11). *Santa*, 1931.

rezar por el alma de su madre muerta. Un halo lumínico rodea su cabeza en alusión clara al espíritu del momento. (Fig. 11)

En general, el punto de vista utilizado es empático, es decir, a la altura de los ojos del operador y del actor, salvo en algunos planos generales en donde se sube la cámara en ligera picada como el momento en el que los caballos de los soldados están abrevando en la pileta de la plaza central, ya que se requiere para captar una multitud en dicho espacio (Fig. 12). Dos excepciones serían la pronunciada picada para captar al Jarameño arrodillado ante la virgen y un *top shot* (toma cenital) de la operación de Santa (Fig. 13 y 14).

<sup>56</sup> Véase G.W. Bitzer, *Billy Bitzer. His Story*, [Nueva York], Farrar, Straus and Giroux, 1973.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p.201

Uno de los momentos lumínicamente curiosos –que en realidad refleja una dificultad técnica del oficio en aquel tiempo– es el momento en que Genarillo prende una vela al entrar al cuarto de Hipólito y una intensa y excesiva luz cenital cae sobre la cama. Por



(Fig. 12). *Santa*, 1931.

otro lado, la falta de lógica lumínica entre algunos planos sería una de las constantes del cine mexicano de la época, como en menor medida lo sería en el norteamericano, debido al sistema de producción en el que cada plano se ilumina de manera independiente. Existe una contradicción entre esto último y la voluntad de naturalismo del paradigma clásico. Para el cine alemán de los años veinte esta contradicción no existía ya que no estaba en su interés el naturalismo en la representación, quizá en ello se identificaba el cine mexicano con el expresionismo alemán, caracterizado por una ausencia de continuidad lumínica derivada de una lógica lumínica emotiva. *Santa* había sido una obra inaugural en más de un sentido; para Alex Phillips constituyó el primer largometraje de ficción como director de fotografía, en donde su aprendizaje de varios años tras la cámara había rendido frutos.



(Fig. 13). *Santa*, 1931.



(Fig. 14). *Santa*, 1931.

### *Águilas frente al sol (1932)*

Una curiosa y accidentada historia de aventuras que resulta divertida de manera involuntaria para el espectador contemporáneo por lo insólito de la historia. Una chica de profesión manicurista es engañada por uno de sus clientes que promete casarse con ella...en Shangai. Allí la joven es vendida a un chino malvado del que logra deshacerse y se convierte en agente secreto (i!) para casarse al final con su amor verdadero y regresar a su país. En copia restaurada por la Filmoteca de la UNAM observamos un gran deterioro en las altas luces, gran contraste y un grano muy abierto, lo que deja qué pensar sobre la calidad del trabajo de restauración.

Los vestigios del cine mudo en este trabajo se observan en el maquillaje de algunos de los personajes masculinos, ya que otros, como el personaje de Mr. Richardson, prescinden de él; también se nota en el abuso de las transiciones en *fade*, como en *Santa*. El primer Hollywood hispano sonoro sería recordado en la diversidad de acentos. Las inconsistencias de la historia de aventuras y sus fallas técnicas en el montaje, las transiciones, el desempeño actoral, confirman un cine de factura precaria, pero también un cine ingenuo, proclive no sólo a provocar la hilaridad, sino también la ternura del espectador contemporáneo.

Phillips soluciona la película en esquema de iluminación *high key* en interiores. En algunas tomas de espacios domésticos utiliza con discreción fuentes de iluminación dirigida que se perciben en el espacio arquitectónico como masas diferenciadas de luces y sombras bien delimitadas.

Los primeros planos femeninos son muy cuidados: luz principal, luces de relleno y *back light* dirigidos a construir los mejores ángulos de los rostros, con discreto *flou* generalizado.

La generalidad de los emplazamientos están realizados con cámara a nivel<sup>58</sup>, la mayoría de ellos de acentuada frontalidad, dándole a la obra con ello

---

<sup>58</sup> Se dice de la cámara a nivel de los ojos del operador, distancia estandarizada entre 1.50 y 1.80m. Según Bordwell "se corresponde con la mirada de un cuerpo humano erguido, una posición canonizada tanto en el arte como en la cultura en sentido general" David Bordwell, Janet Staiger *et al.*, *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, 1997, Ediciones Paidós, p. 60.

un fuerte carácter teatral. Una toma en picada de la protagonista recostada en su cama en composición diagonal constituye una destacada excepción. Los movimientos de cámara consisten en *travellings* de acercamiento y alejamiento para abrir o cerrar encuadres, en donde es notoria la dificultad de desplazar la pesada cámara. Hay un paneo, poco afortunado por su rapidez, del baile en el restaurant *art déco* con vista al Castillo de Chapultepec.

Llaman la atención algunas secuencias, como la de los pies de la protagonista caminando por la calle; el emplazamiento con cámara baja para tomar las patas de los caballos en el juego de polo, así como la toma de la pelota que se acerca peligrosamente a la lente de la cámara. La aplicación de un *fou* generalizado a un plano general de Xochimilco (cuando casi siempre se aplica este recurso a los rostros de las protagonistas), emparenta la imagen con el paisajismo pictorialista bucólico mexicano como el de Hugo Brehme.

Debe mencionarse también la utilización de *stock shots* o tomas de archivo de los campos petrolíferos, así como de la ciudad de Shangai y del barco en el que se supone se trasladan los personajes.

Esta sería la última película de Antonio Moreno, sobre cuyo último trabajo comentó lapidariamente García Riera: "En definitiva, *Águilas frente al sol* no es un comienzo del cine mexicano de aventuras, sino una prolongación, sin futuro en México, del más simple cine de aventuras exóticas de Hollywood. Quizá por eso la cinta no tuvo éxito y Moreno se retiró de la dirección de películas."<sup>59</sup>

### **Arcady Boytler (1893-1965)**

El ruso Arcady Boytler había llegado a México en 1930, después de una extensa itinerancia por Alemania, Chile, Perú, Nueva York y Hollywood. Su formación teatral y de revista musical, así como su afición al espectáculo cinematográfico, lo llevaron por el mundo como actor y como realizador de revistas cómicas en aquellos lugares que visitó. En Alemania dirigió dos filmes

---

<sup>59</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano, op.cit.*, Tomo 1, p. 60

mudos experimentales hacia 1922 y la comedia *El buscador de fortuna* en 1927, en la insólita ciudad de Antofagasta en Chile. En Nueva York trabajó en la Empire Productions como director artístico y actor, en donde dirigió nueve cortos.<sup>60</sup> Ya en México, coincidió con la visita de su paisano Serguei Eisenstein, para quien actuó en un episodio de *¡Que viva México!* (1931)<sup>61</sup> Su debut cinematográfico lo hizo con un cortometraje: *Un espectador impertinente* (1932)<sup>62</sup>, con Raphael J. Sevilla en la dirección técnica y con Phillips en la cámara; y, según Eduardo de la Vega, este trabajo fundía "sus dos pasiones: el teatro cómico musical y el espectáculo cinematográfico"<sup>63</sup> La obra sería novedosa ya que en ella los personajes entraban y salían de la pantalla cinematográfica. Lamentablemente, no fue posible acceder a este interesante ejercicio que la prensa del momento calificó como vanguardista ya que no existe copia de la obra, solo referencias hemerográficas.

Arcady Boytler filmó siete largometrajes en la década de los treinta en México, de ellos trabajó de manera predominante con Alex Phillips en cinco ocasiones y dos con Víctor Herrera. Su interés principal fue la comedia, aunque paradójicamente, haya sido el drama de *La mujer del puerto* (1933) su trabajo más celebrado y recordado tanto por el público como por la crítica contemporánea por distintas razones, entre ellas su buena factura cinefotográfica. Las obras bajo su firma tienen tratamientos formales muy dispares; Boytler, como la mayoría de los realizadores de la época, no tenía un interés particular en la visualidad, ya que se concebía, en general, que la organización de planos y movimientos de cámara eran una cuestión técnica y no artística. A pesar de haber manifestado a la prensa su creencia en la responsabilidad del realizador en la decisión de los ángulos de cámara ("El director no tiene que ser un fotógrafo, pero sí un compositor de los ángulos...", habría dicho)<sup>64</sup>, esta afirmación es poco percibida en el texto fílmico. Sus

---

<sup>60</sup> Véase Eduardo de la Vega, *Arcady Boytler(1893-1965) Pioneros del cine II*, México, 1992, Universidad de Guadalajara/CONACULTA/Imcine, (Cineastas de México 7).

<sup>61</sup> *Ibidem*, p.32.

<sup>62</sup> Eduardo de la Vega señala que la filmación de esta cinta se dio entre finales de 1931 y 1932.

<sup>63</sup> Eduardo de la Vega, *op.cit.*, p.37.

<sup>64</sup> Véase nota 18.

camarógrafos, Phillips y el gordo Herrera<sup>65</sup> tuvieron gran libertad en las decisiones cinefotográficas; sin embargo, debían sujetarse a los planos y ángulos de cámara dispuestos por un guión técnico, que debía estar planteado por el director, pero que, en el caso de Arcady, otro —Raphael J. Sevilla y Ramón Peón en varias ocasiones— era el encargado. Las anteriores consideraciones matizan el grado de colaboración y de responsabilidad visual en donde la presencia cinefotográfica de Phillips es de gran peso.

### *Mano a mano* (1933)

En su segunda película en México, *Mano a mano*, Boytler volvió a utilizar a Phillips tras la cámara y a Ramón Peón en la dirección técnica. La película sería una especie de *western* a la mexicana, en donde el malvado (René Cardona) busca despojar al rico hacendado (Miguel Ángel Ferriz), con jaripeo, corrida de toros y pelea de gallos,



(Fig. 15). *Mano a mano*, 1933.

cabalgatas “sin ton ni son” —diría García Riera— para terminar en tiroteo desconcertado y muerte del villano. La historia es incoherente, cuestión que se refleja en todos los ámbitos. En términos de cinefotografía, se iluminan los espacios de manera diferenciada. En los exteriores predomina el *high key*, aunque es notorio que Phillips intenta dar contrastes. En los interiores hay una doble representación lumínica: la de día y la de noche, aunque en ello no habría unidad, ya que hay interiores con representación de luz de día fotografiados tanto en *low* como en *high key*; los que representan espacios nocturnos están en *low key*.

La iluminación de la casa de la dama joven (Carmen Guerrero) está resuelta en un esquema *low key*, aunque se trata de una escena con

---

<sup>65</sup> En *iAsí es mi tierra!* (1937), fotografiada por el segundo, se aprecia el gusto por el contraste y la preferencia por el *low key* que le caracterizaron en su carrera, así como la libertad que tenían en general los responsables de la lente en esta década con directores como el Gallo Ruso.



representación de luz de día (Fig. 15). El espacio arquitectónico está definido por luces dirigidas que crean masas diferenciadas de sombras y zonas de intensa luz. La puerta de entrada se sugiere sólo iluminando parte de ella. La pared contigua utiliza una luz en semicírculo, en armonía con el arco frontal que está lumínicamente enfatizado por la luz que recibe en la parte interna para definir parte de su forma. Hay dos luces cenitales que dan presencia a una parte del piso. Carmen Guerrero sale de la habitación contigua al arco, en cuya pared se ven reflejadas las sombras de una hipotética ventana y que da la clave para ubicar la escena en el día. Las luces están colocadas de manera poco justificada desde la lógica naturalista, pero funcionan en la representación de la ficción verosímil del espacio arquitectónico y fílmico.

La iluminación de los primeros planos de Carmen Guerrero es muy cuidada. Uno de ellos mantiene relación con los acercamientos de Santa cuando reza por su madre muerta, en donde aparece un halo lumínico detrás de su cabeza; el camarógrafo utiliza este mismo efecto en la protagonista de *Mano a mano*, aunque es de mencionarse que no



(Fig. 16). *Mano a mano*, 1933

aplica el *flo* como parte de las soluciones formales para este tipo de encuadres. En la estación de tren hay una poco afortunada solución para indicar el reconocimiento de la protagonista por el personaje que tiene que recogerla y que para ello lleva un retrato suyo: una fusión entre retrato de Guerrero y un primer plano casi idéntico (Fig. 16), que a García Riera le parece “una profusión gratuita de *close ups* y *big close ups*”.<sup>66</sup>

<sup>66</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano, op.cit.*, Tomo 1, p. 70.

Existe un predominio excesivo de planos generales en exteriores. La cámara se coloca generalmente a nivel, aunque hay un encuadre en picada, casi un *top shot* (toma cenital), que se utiliza para captar un juego de cartas (Fig. 17). Según García Riera a éste le suceden “unos muy gratuitos planos inclinados y



(Fig. 17). *Mano a mano*, 1933.

otras muestras de la influencia del expresionismo en Boytler”<sup>67</sup>. Dichos encuadres no fueron detectados en la copia que se revisó de la Filmoteca de la UNAM, así como tampoco la influencia del expresionismo en Boytler, por lo menos en esta película.

Se señalan composiciones fallidas: “La composición de escenas resulta, digamos, pintoresca: la acción se carga de un solo lado, lo que produce vacíos inútiles”.<sup>68</sup> Aunque son notables algunos emplazamientos como el de Frausto y sus amigos en la barra de la cantina en composición diagonal con el fragmento del rostro del cantinero en primer plano con profundidad de campo y un *medium shot* de jinetes también cruzando el cuadro en diagonal.

La cámara sigue mucho a los personajes en interiores de manera un tanto gratuita, pero, por otro lado, hay efectivos planos secuencia como el *travelling* circular que capta a los parroquianos de la cantina. Llama la atención que las conversaciones de personajes no están solucionadas con campo-contracampo sino en *two shots*. La siguiente colaboración de los rusos trotamundos (Boytler y Phillips) sería más afortunada.

### *La mujer del puerto* (1933)

La importancia dramática y narrativa de las sombras en el incipiente cine mexicano se puede apreciar en la obra más lograda –concebida por algunos como una de las joyas de la cinematografía mexicana de la década—de Boytler: *La mujer del puerto*, en donde la profundidad de éstas expresa el

---

<sup>67</sup> *Idem.*

<sup>68</sup> *Idem.*

drama de la mujer 'caída' que remata sus desgracias con el incesto. La película parece transcurrir en una noche perpetua, salvo por algunas irrupciones de referencialidad diurna. Friedrich Wilhelm Murnau, uno de los directores del llamado expresionismo alemán responsable de obras como *Nosferatu* (1922) y *Fausto* (1925), habría dicho alguna vez: "The cameraman ought to create shadow. That is much more important than creating light"<sup>69</sup>

Algunos estudiosos relacionan esta obra con el expresionismo alemán, movimiento cinematográfico de los años veinte. No se encontró una definición formal concreta de expresionismo cinematográfico<sup>70</sup> y, más bien, se detectó una gran diversidad de tratamientos visuales en las películas revisadas de directores alemanes del periodo. Quizá debido a esto, Aumont señaló el carácter mitológico más que estilístico de dicha producción: "...hacia 1960 empezó a formarse, y después a solidificarse, el mito según el cual viven muchos todavía el día de hoy, el del 'cine-expresionista-alemán', que mezcla confusamente *Caligari*, *Metrópolis* o los *Mabuse* de Lang y hasta las obras de Murnau."<sup>71</sup>

Georges Sadoul encuentra un principio de unidad formal al señalar un elemento fundamental que define la praxis del cine alemán del periodo:

El empleo expresivo de la luz se convirtió en la marca del cine alemán, expresionista o no. Para que los operadores pudieran desplegar todos los recursos de la fotografía artística, se encerraron los films en la prisión lujosa de los gigantescos estudios berlineses, se condenaron los exteriores.<sup>72</sup>

Michael Leitch señala, desde el punto de vista de la cinefotografía, que el periodo de los años veinte en Alemania se caracteriza por una cámara

---

<sup>69</sup> Luciano Tovoli, Jack Cardiff *et al.*, *Making Pictures: A Century of European Cinematography*, IMAGO, The Federation of European Cinematographers, 2003, Harry N. Abrams, p.170

<sup>70</sup> Siegfried Krakauer, *De Caligari a Hitler, historia psicológica del cine alemán*, Buenos Aires, Nueva Visión, [c1961]; Lotte H. Eisner, *La pantalla diabólica*, Buenos Aires, Losange, 1955; Georges Sadoul, *Historia del cine mundial*, México, Siglo XXI Editores, 1989.

<sup>71</sup> Jacques Aumont, *La imagen*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1992, p.312

<sup>72</sup> Georges Sadoul, *op. cit.*, p.128.

generalmente estática y que los filmes dependían de la puesta en cuadro y el corte para darles ritmo y movimiento, y de la doble exposición como en *Nosferatu* (1922) o *Metrópolis* (1927).<sup>73</sup> Karl Freund hizo de *Der letzte Mann* (1924) una excepción a lo anterior al atarse la cámara al cuerpo para algunas secuencias.<sup>74</sup> La distorsión del espacio, concebida como característica simbólica y formal del expresionismo, se solucionaba esencialmente en la escenografía; la fotografía captaba la perspectiva forzada de ésta y aprovechaba la profusión de líneas diagonales en la composición para crear una sensación de inestabilidad, sin recurrir a la aplicación del plano inclinado (es creencia de dos historiadores y críticos mexicanos —Emilio García Riera y Eduardo de la Vega— que el plano inclinado es herencia formal del expresionismo alemán). Michael Leitch comenta la innecesaria acción de inclinar el plano en un comentario sobre *El Gabinete del Dr. Caligari* (1920): "Faced with such an unreal black-white perspective, it was unnecessary to shoot with, say, tilted framing to suggest madness or spiritual darkness."<sup>75</sup> Otra característica consistiría en una iluminación homologada —es decir, que los exteriores e interiores representados observan uniformidad lumínica—al trasladar la filmación por completo a los confines del estudio. Lo anterior le confirió gran artificialidad a los trabajos así realizados, pero según Leitch "... this suited the subject matter of many of the films being made, which required the kind of looming shadows, light cast on a darkened street from a suddenly opened door and other contrasts that could not be obtained by daylight."<sup>76</sup> Podría señalarse, como una de las características generalizadas en el cine alemán del periodo señalado, la presencia reiterada de una iluminación no naturalista, abiertamente artificiosa (el paradigma clásico del cine norteamericano buscaba justamente ocultar todo artificio), cuyo uso dramático, simbólico y atmosférico es preponderante.

---

<sup>73</sup> Michael Leitch en "A History of European Cinematography" en Luciano Tovoli, Jack Cardiff, et al., *Making Pictures: A Century of European Cinematography*, op. cit., p. 35.

<sup>74</sup> *Idem.* Georges Sadoul señala esta misma película como la más representativa del *Kammerspiel*, que literalmente quiere decir teatro de cámara, y que se define como una "vuelta al realismo" en donde la cámara era más dinámica que en el cine filmado en los interiores de los estudios alemanes. George Sadoul, op.cit. pp. 129-130.

<sup>75</sup> Michael Leitch "A History of European Cinematography" en Luciano Tovoli, Jack Cardiff, et al., *Making Pictures: A Century of European Cinematography*, op. cit., p.36

<sup>76</sup> *Idem.*

Deben mencionarse las técnicas de montaje que se utilizaban en Alemania antes de que el impacto de los cineastas soviéticos fuese rotundo: "They became something of a fashion requirement and every film had to have its montage sequence"<sup>77</sup> Entre éstas técnicas estaba la disolvencia y la sobreimposición, elemento recurrente en *La mujer del puerto* así como en una gran cantidad de películas mexicanas de principios de los años treinta.

La obra más recordada de Arcady Boytler, según los créditos de la propia película, fue filmada con Raphael J. Sevilla<sup>78</sup> en la codirección técnica, es decir, que el *Gallo Ruso* (como le llamaban en la industria), se encargó de la dirección de actores, Sevilla de decidir los planos, las secuencias y los movimientos de cámara<sup>79</sup>, y Alex Phillips de la iluminación.



*La mujer del puerto*, 1933, créditos.



*La mujer del puerto*, 1933, créditos.

La cinta está realizada en esquema *low key*, caracterizada por la preeminencia de las sombras y los contrastes dramáticos. Hay una marcada intención de unidad lumínica entre interiores y exteriores, en donde coincide con los principios cinefotográficos del cine alemán de los años veinte<sup>80</sup> pero, a

<sup>77</sup> *Idem.*

<sup>78</sup> Sólo pudo verse otra película de Sevilla, *Corazón bandolero* (1934) en la que llevó a Phillips en la cámara; en ella, como en *La mujer del puerto* (1933) se advierte una dirección bien resuelta y bastante ágil en los parámetros de la época.

<sup>79</sup> Sevilla era un buen técnico, muy efectivo en la construcción de guiones.

<sup>80</sup> Que, como fue señalado, no tuvo homogeneidad en sus propuestas visuales; pero, por lo general, el planteamiento estaba presidido por la condición de grabar dentro de los estudios de la UFA. *Nosferatu* (Murnau, 1922) no sigue este principio ya que los exteriores fueron filmados del natural, mientras que *Fausto* (1924) del mismo director se resuelve en los estudios por completo.

diferencia de éste, la uniformidad no resulta de filmar todas las escenas dentro del estudio, sino utilizando exteriores diurnos con filtraje, situación de mayor dificultad cinefotográfica. Los exteriores del paseo de Rosario están muy filtrados, casi en noche americana, donde los cielos son muy oscuros y se utilizan



**(Fig. 18).** *La mujer del puerto*, 1933.

luces de relleno sobre los personajes. El vestido blanco de organza de la protagonista contribuye a darle mayor importancia lumínica a su personaje rodeado de oscuridad aún en el día (Fig. 18). Otro recurso que enfatiza el contraste y el uso de sombras con luz de día es el empleo del contraluz (con



**(Fig. 19).** *La mujer del puerto*, 1933.



**(Fig. 20).** *La mujer del puerto*, 1933.



**(Fig. 21).** *La mujer del puerto*, 1933.

luz crepuscular) en las escenas iniciales del paseo de Rosario con el causante de sus futuras desgracias, y en las escenas del traslado del padre de la protagonista al panteón (Fig. 19 y 20). La escena del entierro de don Antonio, cuando pasa por el carnaval en las calles (Fig. 21), está filmada con luz de día y filtrada de la manera mencionada, que efectivamente, mantiene la coherencia formal pero no lógica del paso del tiempo, ya que el espectador no puede saber si es de día o es de noche; sólo que la oscuridad prevalece y que el tiempo parece transcurrir en una eterna noche de desventura para la protagonista.

La vecindad donde vive Rosario está iluminada con luces de distintas intensidades que irrumpen en la oscuridad del espacio para definirlo en los fragmentos escénicamente importantes, como la escalera cuya solución poco naturalista y no justificada fue colocar una luz en la orilla interna de la escalera para que ésta se viera a contraluz (Fig. 22); otras fuentes definen las orillas del arco de salida del patio de la vecindad, mientras que otras dos o tres de ellas con diferente intensidad, caen cenitalmente sobre el suelo. Phillips hace una construcción lumínica del espacio arquitectónico en sus formas mínimas.

La secuencia de la entrada a la cantina de donde se extrae la imagen emblemática de la película con la protagonista recargada en un farol fumando un cigarro y con Lina Boytler cantando desde una ventana "Vendo placer a los hombres que vienen del mar..." resume el esquema general de iluminación y tono de la película (Fig. 23). La artificialidad es patente cuando de un plano a otro de la misma secuencia los cambios de fuentes de luz. Esa sería otra característica de la cinefotografía alemana de los años veinte: una discontinuidad lumínica que atiende abiertamente a principios simbólicos, obedeciendo una lógica interna, sin duda



(Fig. 22). *La mujer del puerto*, 1933.

ausente de voluntad naturalista. La secuencia comienza con una disolvencia de Andrea Palma de cuerpo entero fumando sobre un plano general de los barcos en el puerto. Corte. Un plano general de frente al Salón Nicanor iluminado con muy pocas fuentes. Aquí se vuelve a aplicar la construcción lumínica del espacio arquitectónico en sus formas mínimas: se revela los muros laterales del lado izquierdo y la entrada de la cantina. Hay dos faroles que no emiten la luz cenital de manera lógica: uno de ellos proyecta sobre el suelo un círculo de luz, el otro parece proyectar dos manchas lumínicas amorfas. La mujer del puerto entra a cuadro y camina para colocarse debajo del primer farol. Corte a encuadre medio, en donde es perceptible que la luz cenital del farol no es la que revela el rostro de la protagonista, sino dos luces más: una lateral de mayor intensidad y otra de



(Fig. 23). *La mujer del puerto*, 1933.

relleno del otro lado del rostro. La pared cambia de iluminación también: cierto número de luces pequeñas se proyectan de manera dirigida para darle textura lumínica, la más importante y más intensa es la que se utiliza para iluminar el espacio justo detrás de la protagonista para no empalmar el traje negro que porta con la oscuridad de la pared (Fig. 24).





(Fig. 24). *La mujer del puerto*, 1933.



Disolvencias de rostros de hombres caminando, así como acercamientos a zapatos de hombres en movimiento, hablan del paso de muchos hombres por su vida (Fig. 25). Corte con el mismo encuadre, pero ahora la iluminación ha cambiado totalmente y hay una luz lateral que revela una ventana en el extremo izquierdo de la composición y se proyecta sobre el rostro de Andrea Palma; la pared ya no está iluminada, por lo que casi se funden cuerpo y espacio arquitectónico; la protagonista deja su cigarro y camina hacia la entrada de la cantina, en cuyo trayecto aparecen una luz dirigida en forma circular sobre la pared. La iluminación tan evidentemente fluctuante en la secuencia, no construye un espacio lógico sino simbólico para la mujer del puerto.



(Fig. 25). *La mujer del puerto*, 1933.



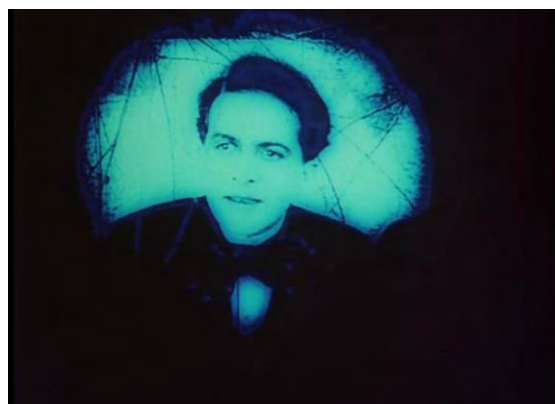
(Fig. 26) *La mujer del puerto*, 1933.



La difusión generalizada o *floou* se utiliza en los primeros planos de la protagonista (Fig. 26). Otros acercamientos a distintos personajes se resuelven iluminando el fondo de manera semicircular, forma lumínica que se integra a la composición, como el de don Basilio en la funeraria (en ligera contrapicada); esto conduciría a que algunos vinculasen este tipo de encuadres al llamado expresionismo alemán. Si bien es cierto que los acercamientos en *El gabinete del doctor Caligari* (1920) –que no en otras obras alemanas del periodo, ya que el llamado expresionismo cinematográfico no tiene tratamientos visuales homogéneos-- están resueltos con efecto de mirilla y que la forma lumínica semicircular podría remitir a ellos, no podría establecerse una influencia directa en este sentido. (Fig. 27)



(Fig. 27). *La mujer del puerto*, 1933.



Fotograma de *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920)

En donde puede apreciarse esta relación es en las tomas de la funeraria en donde se utilizan diagonales en la composición que generan una sensación de inestabilidad; esto es lo que hace el llamado expresionismo alemán en varias películas: aprovechar la distorsión de la escenografía para lograr este efecto<sup>81</sup>, sin tener que recurrir a inclinar el plano<sup>82</sup>. Phillips compone muy pocos cuadros con este sentido.



Fotograma de *Fausto* (Murnau, 1927)  
(Fig. 28)



*La mujer del puerto*, 1933.

Una escena que tiene vinculación a la deformación del expresionismo sería la ya citada secuencia del entierro de don Antonio en donde se observa, camino al cementerio en un plano general, un paisaje con árboles que lejos están de mirar al cielo de manera perpendicular (Fig. 29).



(Fig. 29). *La mujer del puerto*, 1933.

<sup>81</sup> Esto lo logra magistralmente Carl Hoffmann en *Fausto* (Murnau, 1927), ya que a diferencia de *El gabinete del doctor Caligari* (Wiene, 1920), que utiliza telones pintados, se aprovecha las diagonales de la escenografía construida con perspectiva forzada para componer el cuadro, en un extraordinario ejemplo de la colaboración del escenógrafo y el cinefotógrafo en la construcción del espacio cinematográfico.

<sup>82</sup> Esto se hace en *Dos monjes* (Juan Bustillo Oro, 1934) con Agustín Jiménez en la cámara.

Otro nexos con el expresionismo alemán sería el uso simbólico y narrativo de las sombras. Se trata de sombras duras que entran a cuadro de manera ominosa como en el momento en que don Antonio sube las escaleras de la vecindad con un martillo en la mano y la intención de reclamar al responsable de la deshonra de su hija (Fig. 30), o cuando el doctor visita al padre enfermo de la protagonista. Cuando ella le pregunta "¿Qué es, doctor?" entra la sombra del médico a cuadro de manera tensa y ominosa antes de que se emita respuesta (Fig. 31).



(Fig. 30). *La mujer del puerto*, 1933.



(Fig. 31). *La mujer del puerto*, 1933

Aunque poco afortunada podría resultar la comparación de la escena de la sombra del vampiro en la escalera en *Nosferatu* (Murnau, 1922) con la de la sombra de don Antonio, es preciso señalar que quizá la primera haya inspirado la segunda. En el cementerio, cuando Rosario llora ante la tumba de su padre, entra la sombra de don Basilio a cuadro antes que él, cuestión que atemoriza a la protagonista (Fig. 32).



(Fig. 32). *La mujer del puerto*, 1933.

La mayoría de los emplazamientos están hechos a la altura de los ojos del operador, pero en varias ocasiones se utilizan discretas contrapicadas, como en la toma de las tres vecinas chismosas, o algunas tomas dentro de la funeraria, ya sea en plano general, medio o acercamiento. También se utilizan puntos de vista



(Fig. 33). *La mujer del puerto*, 1933.

altos en plano general para captar espacios grandes como la cantina o la entrada de la misma en la secuencia donde Andrea Palma está recargada en el farol. Existen sólo dos planos inclinados de unas botellas en disolvencia para indicar, tanto el paso del tiempo como el estado alterado de la embriaguez, cuando Rosario y su hermano han consumado el incesto involuntario dentro de una habitación del Salón Nicanor. (Fig. 33)

Los movimientos de cámara consisten en paneos y *travellings* con una cámara cuyo peso parece resistirse al movimiento. Resalta un paneo barrido para tomar las ventanas de las vecinas chismosas que se asoman de manera coreografiada por las ventanas para enterarse de los sucesos en la casa de la protagonista. En el interior de la cantina se utiliza un *travelling* semicircular que permite seguir en secuencia a algunos personajes durante el baile. La secuencia final está resuelta en paneos laterales sucesivos.

El uso de disolvencias, sobreimpresiones, así como la secuencia de montaje rápido de varios primeros planos están presentes. Estos recursos se repetirán en otras obras de Boytler y otros directores del periodo.

La mano del camarógrafo fue determinante en la factura visual de la cinta; las decisiones de iluminación fueron, desde luego, de su autoría, independientemente de quien fuese el director, Sevilla o Boytler (claro, como Sevilla era muy buen técnico, la narrativa fue más fluida). La labor de Phillips fue fundamental: había logrado construir en *La mujer del puerto* una obra de grandes cualidades cinefotográficas, mismas que le permiten ser recordada

hasta el día de hoy como una de las películas más importantes del cine mexicano.

### *Celos* (1935)

En este melodrama psicologista, el personaje principal protagonizado por Fernando Soler, es llevado paulatinamente a la demencia por sus propios celos, inflingidos de manera injusta sobre su mujer y su más destacado alumno. Phillips deja de lado el predominio simbólico de la oscuridad para dar soluciones más naturalistas de los espacios y de la luz. Si bien existen secuencias en el esquema *low key* o de tono bajo, esto se debe a una voluntad de manejo naturalista de representación de la luz y de las horas del día, ya que también hay escenas tomadas en exteriores con luz natural sin filtraje (como las del jardín del manicomio a donde llega el personaje de Fernando Soler, la mayoría de ellas tomadas con luz de crepúsculo, Fig. 34.), y escenas en interiores que representan luz de día en el esquema *high key* o tono alto. Se trata, pues, de una obra de contrastes. Las escenas del hospital como espacio de trabajo, y de la biblioteca del doctor son áreas en donde la cordura prevalece, así que la cualidad lumínico- simbólica utilizada es la tendencia al *high key* o tono alto. (Fig. 35)



(Fig. 34). *Celos*, 1935.



(Fig. 35). *Celos*, 1935.



(Fig. 36). *Celos*, 1935.

La secuencia de la operación (Fig. 36) es notable ya que, a pesar del deterioro que presenta la cinta, las altas luces mantienen detalle, volumen y textura en un situación cromática difícil por tratarse de blanco contra fondo blanco. El manejo volumétrico de formas en el mencionado color, se aprecia en la iluminación de la casa del médico en la toma de la escalera blanca contra el traje claro del personaje femenino que baja por ella, logrando una composición con tendencia a la abstracción: la definición de los contornos sinuosos del barandal y de los escalones, así como los relieves de la arquitectura (Fig.37).

En iluminación de relaciones de mayor rango, con un gran sentido de la construcción lumínica de la arquitectura, a través de planos lumínicos diferenciados, vemos la escena en la que el personaje de Soler espía en la oscuridad a su mujer, que se encuentra en el último plano en la zona de mayor intensidad, a diferencia de lo realizado en *Mano a mano* (1932) o en *La mujer del puerto* (1933) en donde encontramos manejos de luz simbólico-minimalistas del espacio



(Fig. 37). *Celos*, 1935.



(Fig. 38). *Celos*, 1935.

arquitectónico. Phillips marca con pocas fuentes los elementos principales de éste último, al mismo tiempo lo califica al ubicar al marido que se cree engañado en la zona de sombra y a los otros personajes cuya inocencia los ubica en la zona de mayor intensidad lumínica. Maestro en el detalle, el camarógrafo hace visible en la misma secuencia, el relieve de las formas del arco de la puerta principal (Fig. 38).

Los espacios románticos están solucionados en *low key*, tanto en interiores como en exteriores; así como un paseo nocturno, en donde entra el ingenuo elemento catalizador de la tragedia (el personaje de Arturo de Córdova). Varios momentos en los que se desatan los celos del protagonista se



(Fig. 39). *Celos*, 1935.

desarrollan dentro del mencionado esquema lumínico (Fig. 39).

La cámara se mantiene a nivel, salvo en algunos *medium shots* de Arturo de Córdova en donde el punto de vista baja ligeramente, y una picada del paseo nocturno mencionado. En él, se aprecian en la composición las sombras de los personajes cruzando de manera diagonal el cuadro. Es precisamente esta secuencia en la que se señala la influencia del expresionismo alemán en esta obra. Eduardo de la Vega observa cierto "caligarismo" : "...al salir de cuadro sus sombras expresan, con leves matices, condiciones psicológicas: las de Irene y Federico tienen proporciones normales; la del galeno es ominosa, alargada, anormal."<sup>83</sup> Debe mencionarse, por un lado, que la utilización narrativa de las sombras en el expresionismo, se hace en cintas como *Nosferatu* (1922) y no en *El gabinete del Dr. Caligari* (1920); por el otro, la sombra más pequeña es justo la de Soler en el extremo derecho de la imagen, siendo dudosa una carga simbólica en el tamaño de las sombras (Fig.40).

---

<sup>83</sup> Eduardo de la Vega Alfaro, *Arcady Boytler (1893-1965), op. cit.* , p.111





(Fig. 40). *Celos*, 1935.



Un encuadre en contrapicada capta al protagonista ya trastornado con sus compañeros de manicomio. Se trata de emplazamientos de excepción dentro de la obra, utilizados para denotar estados psicológicos alterados (Fig. 41). Otra solución es el uso de la cámara a nivel, pero en *extreme close up*, que le da un carácter más abstracto, compuesto según la regla áurea, con otros rostros fragmentados (Fig. 42).



(Fig. 41). *Celos*, 1935.



(Fig. 42). *Celos*, 1935.

En los primeros planos femeninos se observa una cuidada iluminación y una aplicación ligera del *fou*, tanto en imágenes de la protagonista, como en las de Lina Boytler (Fig. 43). Encontramos en éstas últimas una composición con tendencia a la abstracción compuestas con el fragmento del piano, con un fuerte *back light*, y el detalle de un brillo en la moldura del piano para enfatizar el volumen del objeto (Fig. 44).



(Fig. 43). *Celos*, 1935.



(Fig. 44). *Celos*, 1935.

La escena final es resuelta mediante el recurso de la narratividad de las sombras, en donde la muerte del personaje es dada a conocer a través de la proyección del ahorcado con líneas oblicuas en retícula que aluden al lugar de confinamiento (Fig. 45). Este tipo de composición en *full shot* se aplica en otros emplazamientos de la obra.



(Fig. 45). *Celos*, 1935.

Los movimientos de cámara en esta obra consisten en paneos y *travelling* cortos para acercamientos y alejamientos de los personajes. Destaca un *travelling* en 180° a una gran mesa de invitados. Phillips recurre nuevamente a las técnicas narrativas de moda: sobreimposición de imágenes, disolvensias y montaje



(Fig. 46). *Celos*, 1935.

rápido de primeros planos (de los locos). Las disolvensias se muestran en los momentos de celos extremos en donde ve desfilar ante sus ojos a sus posibles rivales en amores de manera intermitente (Fig.46).

Se observan vestigios del cine mudo en los elementos narrativos de transición como la mirilla o iris. Es en la escuela soviética de montaje, en donde se percibe la influencia de esta cinematografía sobre Boytler (y sobre muchos otros cineastas mexicanos de la época), y no en las composiciones de cuadro a la manera de Eisenstein y Tissé; influencia que Eduardo de la Vega señala presente en toda la obra del *Gallo Ruso*. De la Vega señala a la pareja Boytler-Phillips como "continuadora de los logros estéticos de Eisenstein-Tissé"<sup>84</sup> El trabajo que Phillips elabora para Boytler es bueno pero, por un lado, los planteamientos estéticos no coinciden con los de la pareja soviética (las composiciones de cuadro de influencia constructivista no están presentes, como tampoco lo están las picadas y contrapicadas); por el otro, el *Gallo Ruso* era un aventurero, como tantos otros personajes de una industria que se encontraba en sus inicios; un director en ciernes, con poco interés autoral en la visualidad, inserto en una industria cuya vista estaba puesta en el paradigma clásico de Hollywood. Eisenstein era un cineasta consolidado, con mucha claridad en sus planteamientos cinematográficos; lo único que compartía con Boytler era el origen soviético. La responsabilidad de la solución formal y la buena factura visual de *Celos* recae en mayor medida sobre los buenos oficios de Alex Phillips, en cuyas soluciones se encontraba muy lejos la influencia del binomio Eisenstein-Tissé.

#### *El capitán aventurero* (1938)

La historia de amor ubicada en la Nueva España de Don Gil y Doña Leonor quien estaba prometida a otro. Para deshacer el compromiso se acude a una serie de enredos con final feliz.

Phillips haría de esta historia la antítesis de *La mujer del puerto*: allí prevalece la oscuridad y las sombras, acá la luminosidad del día. La obra se basó en una ópera cómica, así que el esquema general utilizado por Phillips fue el *high key*; no obstante que la composición tonal tiende a la homogeneidad, presenta muchas sutilezas en el modelado lumínico. La mayoría de las escenas están tomadas con representación de luz de día en interiores, y algunas en

---

<sup>84</sup> Eduardo de la Vega Alfaro, *Arcady Boytler (1893-1965), op. cit.*, p.106

exteriores (Fig. 47). La atmósfera de sutileza lograda a través de la iluminación se enfatiza con el uso de un lente suave, al punto de que cuando se utiliza el *fou* en los primeros planos, el cambio es poco perceptible. En los primeros planos de Manolita Saval aplica el recurso del *back light* con difusión para dar el efecto de una luminosidad emanada del personaje (Fig 48).



(Fig. 47). *El capitán aventurero*, 1938.

Son pocos los movimientos de cámara: paneos, un *travelling* en el salón de baile, en acercamiento de plano general a *medium shot*. El ritmo de la obra está solucionado, más que con los movimientos de cámara, con la edición y montaje rápido.



(Fig. 48). *El capitán aventurero*, 1938.

Predomina el corte directo, aunque se observa el uso de cortinillas como recurso de transición.

Los rusos Boytler y Phillips habían colaborado en varias cintas, pero el segundo había aventajado al primero en el conocimiento de su oficio. La obras realizadas se verían beneficiadas por la buena factura cinefotográfica a cargo de Alex Phillips.

### **Chano Urueta (1895-1979)**

Luciano Urueta había desfilado por varias profesiones antes de llegar al cine. A decir suyo, tenía cuatro títulos, aunque ni la abogacía, la ingeniería mecánica electricista, la filosofía y las letras lo habían atrapado. Aburrido de sus estudios en la North Western University, había emigrado a Hollywood, en donde llegó a participar como argumentista y adaptador en una película muda: *El destino*

(1929)<sup>85</sup>. En 1933, a sus treinta y ocho años, encontró su verdadera vocación en el cine, filmaba entonces su primera película en la incipiente industria mexicana: *Profanación*.

Urueta habría dicho hacia 1975, que recibió parte importante de su formación al trabajar con Serguei Eisenstein: "Yo fui la persona que recibió a Eisenstein en México; entré de 'gatito' de él y acabé siendo su asistente."<sup>86</sup> Aunque en una entrevista de 1938, no menciona este hecho y le atribuye su primer entrenamiento a un director mexicano: "Mis primeras armas [en México] las hice al lado de Raphael J. Sevilla, como ayudante de él [en *Almas encontradas*]<sup>87</sup>. De cualquier manera, la influencia que ejerció sobre él la cinematografía soviética fue parte de su discurso verbal, y justamente por ello, logró la confianza de algunos productores como Héctor Manjarrez hacia 1934:

Su nombre es una garantía para Atlántida Films. Hay en su manera de trabajar, en su manera de concebir los temas, en su manera de realizar, en su manera de tratar los asuntos desde el punto de vista artístico, algo que no tiene ningún director de películas en México. Me convence particularmente su teoría 'ojo de la cámara'—basada en la técnica de Tziga Vertov, director soviético—en la que toda representación cinematográfica está condicionada a una idea: 'cinever', 'visualización cinematográfica'. Es además, el único que entiende de 'montaje'. Nosotros confiamos en él.<sup>88</sup>

El discurso visual que utilizó el director a lo largo de la década, también confirma en las fuentes fílmicas dicha influencia soviética; en sus primeras obras, en el uso del montaje rápido y, en obras posteriores, los encuadres en contrapicado utilizados en *La noche de los mayas* (1939) con influencia directa del Eisenstein de *¡Qué viva México!* (1931). Fue un director de considerable

---

<sup>85</sup> Véase Entrevista a Chano Urueta en *Testimonios para la historia del cine*, México, 1975, Cineteca Nacional, T. III, (Cuadernos de la Cineteca), p. 14.

<sup>86</sup> Entrevista a Chano Urueta en *Testimonios para la historia del cine*, México, 1975, Cineteca Nacional, T. III, (Cuadernos de la Cineteca), p. 16.

<sup>87</sup> *Cine*, noviembre de 1938 citado en Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Tomo 1, p. 92.

<sup>88</sup> Oswaldo Ponce, "Enemigos de Chano Urueta en Nueva York" en *Revista de Revistas*, 15 de abril de 1934.

producción en la década; realizó catorce películas: tres de ellas con Phillips, cuatro con Víctor Herrera, siete con Gabriel Figueroa (en una de ellas compartiendo créditos con Herrera) y una con Jack Draper. La cámara del ruso-canadiense estuvo a cargo de *Profanación* (1933), *Enemigos* (1933) y *María* (1938). Se analizará aquí su segundo largometraje.<sup>89</sup>

### *Enemigos* (1933)

Los amores cambian de escenario, ahora en el México de la revolución. La dama se enamora del oficial zapatista mientras su marido (con quien, cabe aclarar, no consumó su reciente matrimonio) pertenece al ejército federal y sale a combatir al enemigo.



(Fig.

49). *Enemigos*, 1933.

La cinta inicia con una imagen mexicanista, un sombrero charro, que prelude tanto el tono costumbrista, como el esquema general de iluminación de la obra. Continúan los créditos a la manera particular de inicios de la década, presentando en *medium close up* a los actores en *low key*, tendencia que prevalecerá en el manejo de los interiores. (Fig. 49) Los exteriores son más luminosos, aunque se mantiene el contraste.

La iluminación de los interiores presenta ciertos matices, ya que los distintos espacios en donde se desarrolla la acción tienen connotaciones diferentes. La habitación nupcial es la que presenta mayores contrastes; la luz se utiliza dramáticamente para calificar un espacio de donde surge el drama de la película: el amor inconcluso y la infidelidad



(Fig. 50). *Enemigos*, 1933.

<sup>89</sup> Esta cinta fue la única a la que se tuvo acceso.

consiguiente. Semicírculos de luz dirigida sobre las paredes y las puertas, se utilizan como marco de los personajes. Phillips aplica aquí la mencionada iluminación simbólico minimalista de los espacios arquitectónicos. Existen zonas de oscuridad en la recámara en donde no se sabe que hay; oscuridad simbólica alusiva a peligros ocultos que amenazan el amor conyugal (Fig. 50).

El comedor de la hacienda, mantiene los contrastes, pero éstos son menores. Las sombras adquieren en momentos un cierto carácter dramático narrativo dual, al ser la sombra y no su dueño quien responde en imagen al interlocutor (Fig. 51). Los primeros planos de la protagonista, tienen un muy cuidado manejo lumínico a los que se le aplica el *flou*.



51). *Enemigos*, 1933.

(Fig.

Por tratarse de una película ubicada en la revolución, hay bastantes exteriores y muchos planos generales compuestos en líneas diagonales, como el emplazamiento que ubica en primer plano a la izquierda un maguey seguido por otros en diagonal hasta la parte superior derecha del cuadro, de donde salen los



52). *Enemigos*, 1933.

(Fig.

revolucionarios a galope, describiendo un movimiento en diagonal de manera paralela a la disposición de los magueyes (Fig. 52). Debe señalarse que la descripción del movimiento de los elementos forma parte de la composición de cuadro en la fotografía de cine.

Prevalece la cámara a nivel, aunque encontramos pocos pero significativos encuadres en picada y contrapicada. La imagen en la que los revolucionarios van a tomar una decisión a través del giro de una pistola está

resuelta en una picada casi *top shot*, en la que se enfatiza la abstracción a través de las formas y la toma fragmentada de los sombreros. Dicho encuadre lo emparenta a imágenes similares de Tina Modotti, aunque esto no necesariamente signifique que Urueta o Phillips conocieran la obra de la fotógrafa (Fig. 53).



(Fig. 53). *Enemigos*, 1933.

La abstracción compositiva presente en la cinematografía soviética, de la que Urueta era conocedor y afecto, era suficiente influencia para emparentar estas imágenes. Una contrapicada de la cabeza de un caballo en batalla también resulta interesante. En ocasiones, se baja el punto de vista de la cámara, sin movimiento de basculación sobre el eje vertical, como en un *full shot*, de revolucionarios en descanso de batalla, dispuestos en horizontal, equilibrando la composición el campesino de pie del lado izquierdo del cuadro. Esta imagen fue hecha famosa por Gabriel Figueroa, ya que él fungió como fotógrafo de fijas en esta misma cinta, a través de un *still* con idéntica composición y posición de cámara.



(Fig. 55). *Enemigos*, 1933.



(Fig. 56). *Enemigos*, 1933.



Los paneos y *travellings* son parte de los movimientos de cámara utilizados, dentro de los que destaca uno de los segundos de 360° alrededor de una gran mesa de invitados. El uso del campo-contracampo no es un recurso narrativo frecuente. El que observamos es un tanto torpe en tanto no se establece estrictamente el eje de los 180°. Al parecer, este recurso se comienza a implementar como convención a inicios de la década.

Las disolvencias, la sobreimposición y el montaje rápido son elementos narrativos recurrentes. La sobreimposición se utiliza a veces, de manera un tanto innecesaria en términos narrativos, como cuando dos personajes aluden a un tercero ausente, y su imagen aparece sobreimpuesta (Fig. 55). Pero las más de las veces se le utiliza en un sentido simbólico, como la imagen de dos hoces sobre el cuerpo del revolucionario zapatista (Fig. 56). Dicho sentido simbólico se torna críptico cuando observamos una pata de pollo sobre una espuela, cuyo sentido aun toca develar a los estudiosos. El recurso tiene tal importancia en Urueta, que la secuencia final de la película está resuelta con una serie de disolvencias e imágenes sobreimpuestas alusivas a la muerte de uno de los protagonistas: los tambores, los tres protagonistas, un muerto, un perro y una serie de pistolas disparando conforman la secuencia. El montaje rápido es una influencia directa de la cinematografía soviética utilizada con bastante fortuna en una secuencia de varios acercamientos a revolucionarios zapatistas. (Fig. 57)



(Fig. 57). *Enemigos*, 1933.

Phillips había resuelto las necesidades de la historia de manera eficaz; había puesto su conocimiento cinefotográfico y sus formas lumínicas a las órdenes de Chano Urueta, quien manifestó en las palabras y en las obras su

interés por la visualidad cinematográfica en aquellos tiempos de entusiasmo fundacional. La abstracción en la composición de cuadro es algo que Urueta le solicitó al camarógrafo, misma que fue resuelta con fortuna.

## **Gabriel Soria**

Gabriel Soria era un joven tenaz. Cuando ganó el concurso del mayor vendedor de suscripciones patrocinado por el periódico *Excélsior* para realizar estudios en la ciudad de Los Ángeles, el cine no constituía aún su interés fundamental. Al término de ellos, fue el periodismo cinematográfico el que lo acercó a Hollywood. Una vez en contacto con el mundo del celuloide, decidió trabajar en los Estudios Tiffany, en donde llegó a ser ayudante de director<sup>90</sup>. "El hijo del *Excélsior*", epíteto utilizado en la época para referirse a Soria, realizó para el periódico benefactor varios noticieros con sonido, y según testimonio del sonidista J.B. Carles, "Gabriel Soria fue el primero que grabó en celda en nuestro país"<sup>91</sup>. Y el aprendizaje continuaba; Javier Sierra, fotógrafo y técnico de efectos especiales, quien trabajó con el joven Gabriel en dichos noticieros fílmicos, relata que hubo intercambio de conocimientos entre ambos. Sierra aprendió de sonido con Soria y éste de fotografía: "a él como director le servía mucho saber de fotografía y dado que era listo, aprendió con facilidad"<sup>92</sup>. Estas dos experiencias, su aprendizaje en los estudios hollywoodenses y la realización de los noticieros, le valieron la confianza de los productores para dirigir su primer trabajo en México: *Chucho El Roto* (1934), debut para el que Soria tuvo que esperar pacientemente, según el periodista Esteban Escalante: el muchacho "toda tenacidad y fe ...esperó tres años para poder realizar el sueño de casi toda su vida"<sup>93</sup>.

---

<sup>90</sup> *Excelsior*, 28 de noviembre de 1930 tomado de Eduardo de la Vega, *Gabriel Soria, 1903-1971*, Guadalajara, Jalisco, Universidad de Guadalajara, Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas, 1992.

<sup>91</sup> Entrevista a José B. Carles en *Testimonios para la historia del cine, op .cit.* Tomo V, (Cuadernos de la Cineteca), p.48

<sup>92</sup> Entrevista a Javier Sierra en *Testimonios para la historia del cine, op. cit.*, Tomo V.

<sup>93</sup> Esteban V. Escalante, *Filmográfico*, marzo de 1934 citado en Eduardo de la Vega, *Gabriel Soria, 1903-1971, op. cit.*, p.46

Soria tuvo una trayectoria corta pero significativa en la historia del cine mexicano, sobre todo en la década de los treinta. Realizó diez largometrajes, siete de ellos en los años treinta. Trabajó en esta década de inicio y experimentación con cinefotógrafos como Jack Draper en *Los muertos hablan* (1934); Gabriel Figueroa en *La bestia negra* (1938); Víctor Herrera en *Mala Yerba* (1939); W.C. Werle en *Los hijos mandan* (1938); Alex Phillips en su *opera prima* ya mencionada, y tres ocasiones más en *Martín Garatuza* (1935), *¡Ora Ponciano!* (1936) y *Mater Nostra* (1936). "El hijo del *Excélsior*" fue un director relevante en los inicios del cine mexicano; destaca su trabajo con Phillips --con quien realizó cuatro de los siete largometrajes en los treinta-- sobre todo en su primera colaboración de 1934.

#### *Chucho El Roto* (1934)

Soria fue muy afortunado en su primer largometraje. A diferencia de otras producciones, contó con mayor cantidad de dinero para la realización de su obra inaugural: "solamente en película negativa se gastaron cuatro veces más metros que en nuestras producciones ordinarias y ello obedeció al deseo de ofrecer escenas perfectas, a base de repeticiones constantes".<sup>94</sup> Este hecho tuvo incidencia directa en la buena factura visual de la obra, valor que parece ser el más importante que se le atribuye en la actualidad; así lo refleja la opinión de Eduardo de la Vega: "Pero lo que otorga a la cinta de Soria su calidad de clásico y su vigencia en la historia del cine nacional radica en la habilidad del realizador (y por supuesto en la de su camarógrafo, Alex Phillips) para crear imágenes sutiles o sugerentes..."<sup>95</sup>

La película inicia, como varias de este periodo inicial, con la presentación de los actores y personajes representados tomados con cámara fija en acercamiento medio. Se observa en la obra un uso no naturalista de la luz, con fuentes no justificadas. Los espacios se califican de manera simbólico-narrativa a través de la luz: en la parte inicial del romance entre el protagonista y la dama de alta sociedad, las escenas ubicadas en la casa de ésta última se

---

<sup>94</sup> José Corral Rigan, *El Ilustrado*, 18 de abril de 1934 citado en Eduardo de la Vega, *Gabriel Soria, 1903-1971, op. cit.*, p. 47

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 52.

resuelven en esquema *high key*; pero cuando Jesús se convierte en ladrón, los espacios que éste habita tienden al *low key*: su guarida y la cárcel, como es de suponerse, se iluminan al alto contraste dentro de este esquema de iluminación. Algunas tomas, como la del custodio, utilizan una colocación de luces que proviene de las películas de terror o misterio, en las que la convención radica en ubicar la fuente principal o algunas de relleno en el suelo dirigidas hacia el rostro del personaje. Los robos nocturnos están poblados de sombras pronunciadas. La copia revisada en Filmoteca de la UNAM presenta un deterioro del lado derecho de la imagen a manera de viñeteado oscuro en la orilla del cuadro.

En exteriores, la fuente natural se ubica en el crepúsculo, manejo común en las obras de la época, que mantiene el carácter de contraste con la mayoría de las escenas en interiores.

La cámara a nivel predomina en la obra, aunque existen algunos encuadres excepcionales, como un plano inclinado en *full shot* de la sala, o ciertas tomas en la cárcel en picada. Predominan los encuadres medios y los planos generales. Llama la atención la cantidad mínima de primeros planos y el escaso uso del *flo*, que llegó a ser en Phillips casi un sello autoral. Un lente suave se utiliza en la cinta.

Lo más destacado de la factura visual de *Chucho El Roto* son los movimientos de cámara. Hay escenas cuidadosamente coreografiadas, en las que se construyen varios plano-secuencia con movimientos muy sobrios, aunque es notorio el esfuerzo por mover las pesadas cámaras utilizadas. En uno de ellos, la cámara está en *two shot close up* y se mueve lentamente hacia atrás abriendo el encuadre hacia un *médium shot*, se detiene un poco, sale de la recámara y panea a un *médium two shot* de personajes en el otro cuarto. Destaca también una secuencia en la que la cámara, emplazada en *close*, baja del rostro hacia la mano del personaje para continuar en *travelling* hacia la mano de otro y subir hacia el rostro del otro personaje, relacionándoles de manera sutil a través del movimiento descrito por la cámara.

La influencia de la cinematografía soviética que se observa en Chano Urueta o Arcady Boytler reflejada en el uso del montaje rápido no se presenta en esta obra de Soria, en quien pesaba mucho más la experiencia del Hollywood clásico. Quizá por ello, elementos de transición muy en boga en los años treinta, como los *wipers* o cortinillas, tampoco se observan en este primer trabajo del director.

La primera obra de "el hijo del *Excélsior*" fue un éxito de taquilla y de crítica, no sólo a nivel nacional, sino también en España.<sup>96</sup> Hasta la exigente y lapidaria crítica Luz Alba, quien se refería a Soria como "un perfecto mequetrefe" encontró virtudes en su *opera prima*: "Soria dio vida a la discreta adaptación, en forma hábil, reveladora de que es un chico que sabe qué hacer con la cámara y con los actores."<sup>97</sup> Este éxito fue determinante en su carrera cinematográfica, ya que le permitió continuar dirigiendo con relativa frecuencia. Pero el peso de *Chucho El Roto*, por otro lado, fue muy grande para el director, ya que "le impuso el reto de superar, o cuando menos igualar, los alcances de su debut, sin poder lograrlo"<sup>98</sup>. Quizá las condiciones de tiempo que tuvo para preparar su primer trabajo, no volvieron a darse en las siguientes producciones; como tampoco las condiciones económicas de un presupuesto privilegiado que le permitió disponer de mayor cantidad de negativo para la repetición de tomas. Lo cierto es que, en términos visuales, la calidad de ese primer trabajo de Soria, notable en los movimientos de cámara y la construcción de plano-secuencias resueltos con gran sobriedad por Phillips, no se repitió en obras posteriores, ni siquiera las realizadas con el mismo cinefotógrafo. Lamentablemente, Gabriel Soria nunca volvió a estar formalmente a la altura de su primer trabajo.

#### *Martín Garatuza (1935)*

La versión cinematográfica de la novela de tema virreinal de Vicente Riva Palacio fue llevada a la pantalla por el joven director. Las historias de capa y espada estaban en el gusto del público de la época, impuesto por el éxito de

---

<sup>96</sup> *Ibidem*, pp.52-53.

<sup>97</sup> Luz Alba, *Ilustrado*, junio de 1934 citado en *Ibidem*, p. 131.

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 57

*Cruz Diablo* (Fernando de Fuentes, 1934); Juan Bustillo Oro –uno de los pocos directores de los treinta con un concepto visual definido, con el que Phillips nunca trabajó-- filmaba la novela que continúa la historia de *Martín Garatuza: Monja, casada, virgen y mártir* (1934).

En *Martín Garatuza*, su segunda cinta, llevó en la cámara de nuevo a Phillips, a quien no le fueron requeridos movimientos como en la obra anterior. Según Eduardo de la Vega, Soria reveló en este trabajo sus limitaciones como realizador, en donde se observa una carencia de estilo bien definido; la película le parece menor, comparada con su antecesora mencionada “y hasta escasamente exitosa en taquilla”<sup>99</sup>. La prensa de la época, que apenas comenzaba a definir parámetros críticos para evaluar el fenómeno cinematográfico, fue benévola con *Martín Garatuza*, y se llegó a publicar que su “labor directorial” fue “mucho más perfecta que en *Chucho el Roto*”<sup>100</sup>. Lo cierto es que son perceptibles las dificultades para establecer una narrativa cinematográfica fluida en esta cinta. En el aspecto visual, la obra tendría sus aciertos, aunque no aquellos de la obra anterior. La especie de que una buena fotografía no salva



(Fig. 58). *Martín Garatuza*, 1935.



(Fig. 59). *Martín Garatuza*, 1935.



(Fig. 60). *Martín Garatuza*, 1935

<sup>99</sup> *Ibidem*, p.64.

<sup>100</sup> Hugo del Mar, *Revista de Revistas*, 5 de mayo de 1935 citado en *Ibidem*, p. 63.

una mala película es absolutamente aplicable al cine mexicano, pletórico de buenos artífices.

Estamos, de nuevo, ante una iluminación no naturalista, con cierta voluntad de representación de la noche en el estudio. Hay predominio de contrastes manejados en los dos esquemas de iluminación, aunque predomina la tendencia hacia el *high key* (Fig.58). Los interiores de los diferentes espacios: la casa familiar de la protagonista, la casa del virrey, la taberna, sin importar la hora del día, están solucionados con relaciones cercanas entre la luz principal y las de relleno. Hay momentos de excepción, donde no hay continuidad lumínica entre el plano general y los planos medios, como el *long shot* de la taberna con mayor contraste entre luz principal dirigida al techo, con luces de menor intensidad sobre la mayoría de los parroquianos (Fig. 59). Las escenas de representación nocturna en estudio están solucionadas con tendencia al *low key*. En exteriores predomina la luz de crepúsculo: luz rasante que cae de manera perpendicular sobre los personajes y edificios proyectando sombras largas, y que provee además, los contrastes necesarios para dar relieve visual. El paseo en la Alameda es un ejemplo de ello. (Fig. 60)

Los primeros planos femeninos son cuidados, como siempre, pero son pocos, ya que Soria no es muy afecto a ellos, y la difusión que se utiliza es muy ligera; el *glamour* de las protagonistas no era de especial interés para el director, aunque dejaba hacer al fotógrafo alguno que otro primer plano como el de Sofía Álvarez



(Fig. 61). *Martín Garatuza, 1935*

a la manera en que Phillips solía resolverlos, con el infaltable brillo en el labio inferior. Predomina la suavidad focal en toda la obra. (Fig. 61)

Los movimientos de cámara en este trabajo son sólo un recuerdo de los aciertos de su obra anterior. Existen pocos paneos y *travellings*, entre los que destaca el del paseo por la Alameda. Un plano-secuencia capta tres diálogos consecutivos de distintos personajes, aunque se extraña la buena coreografía

de este tipo de secuencias como en *Chucho El Roto* (1934). Se observa la utilización de paneos barridos de personaje a personaje resueltos en encuadres medios. El campo-contracampo no es un recurso narrativo al que acuda Soria.

En los emplazamientos predomina la cámara a nivel, aunque en escenas con varios personajes ésta se ubica en ligera contrapicada. La obra está resuelta en planos generales (hay muchos *full shots* en interiores) y encuadres medios, y en menor medida los primeros planos. Merece mención la ausencia en los trabajos de Soria de disolvencias, sobreimposiciones y montaje rápido, elementos muy presentes en varios directores de la época.

Eduardo de la Vega señala una sucesión de imágenes que llama la atención:

Hay además una elipsis excelente que prueba los afanes estéticos del camarógrafo Alex Phillips: de la imagen de una casa que se incendia pasamos a la de un bello altar en la que crucifijo, flores y velas realizan una sobria composición triangular; sobre esta imagen y por sobreimposición, va apareciendo el rostro de Catalina de Armijo (Sofía Álvarez), cuyo velo y corona de novia complementan las líneas triangulares de la composición.

Esta secuencia que el autor comenta, es interesante porque constituye un ejemplo de la experimentación –en el sentido que un niño lo hace al adquirir un conocimiento nuevo-- en el lenguaje cinematográfico. Otros directores como Urueta o Boytler habían utilizado la secuencia de imágenes de manera narrativo-simbólica, utilizando de manera predominante la sobreimposición y la disolvencia; Soria lo hace en esta secuencia en coincidencia con el concepto utilizado por sus colegas, pero sin utilizar los recursos mencionados. En la secuencia aludida por De la Vega, no estamos ante una elipsis, ya que el fragmento aludido está conformado por más de dos imágenes; no fue ese el sentido que Soria dio a la secuencia, que funciona más bien como *summum* temporal que abarca a través de varias imágenes desde el pasado (el del “Indio” Fernández en el papel de Cuauhtémoc en el momento en que le queman los pies) pasando por dos imágenes del incendio de la casa, a otras dos del altar, al presente cinematográfico del acercamiento a la



protagonista con velo nupcial. Por otro lado, aunque las imágenes de la secuencia fueron resueltas por Phillips, la responsabilidad del orden de las imágenes no recae en el fotógrafo, por lo que esto no puede constituir prueba de sus afanes estéticos.

### *iOra Ponciano!* (1936)

La quinta película del director ahora tocaba el género histórico-biográfico en su vertiente del melodrama folklórico- costumbrista. La vida del torero decimonónico Ponciano Díaz era llevada a la pantalla con guión del también torero y actor cinematográfico de la época Pepe Ortiz. Soria, que ahora debutaba como productor, le había comprado la historia, misma que tuvo varios contratiempos para ser filmada: dificultades con el mismo guionista y con la elección de la protagonista Vilma Vidal a quien no dejaban trabajar ciertas trabas sindicales. La película se estrenó en el contexto del éxito reciente de *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936), junto a la que resultó menor; por lo menos, así le pareció a Xavier Villaurrutia en su momento: "Gabriel Soria siguió muy de cerca en esta película las líneas que Fernando de Fuentes trazó en *Allá en el Rancho Grande*, para obtener un fácil éxito de público...Si Gabriel Soria se propuso hacer una película de éxito inmediato y superficial, lo ha logrado."<sup>101</sup>

Debe mencionarse que la copia revisada en Filmoteca de la UNAM presentó cierto deterioro perceptible en el contraste. Esto genera dificultad para ponderar las iluminaciones tendientes al *low key*, ya que no es claro hasta qué grado se trata de la colocación de las luces o de daño que presenta la copia.

---

<sup>101</sup>*Ibidem*, pp.147-148.

El medio cinematográfico mexicano y sus constantes habían influenciado al director. Esto se percibe en la presentación de actores y personajes en *médium shot*, y en un elemento de transición, muy en boga en el medio nacional, que Soria nunca había utilizado en sus trabajos anteriores: el uso de las cortinillas o *wipers*.



(Fig. 62). *iOra Ponciano!*, 1936.

La iluminación de interiores es la que Phillips aplicó en diversas películas como *Santa* (Antonio Moreno, 1931), *Enemigos* (Chano Urueta, 1933) o *Mano a mano* (Arcady Boytler, 1932), en donde utiliza luz dirigida y diferenciada para los actores y para el espacio escénico. Se trata, desde luego, de un manejo no naturalista en donde no están justificadas las fuentes. La composición tonal de primeros planos femeninos de Phillips con la consabida difusión se aprecia en esta obra. (Fig. 62).

El tipo de historia plantea gran cantidad de exteriores: de la hacienda, de las labores del campo y las tomas en el ruedo. Algunas de ellas están resueltas como la generalidad de imágenes en exteriores en la época, es decir, con luz de crepúsculo (Fig. 63). Otras están captadas con luz cercana al medio día en donde es necesario



(Fig. 63). *iOra Ponciano!*, 1936.

utilizar luz de relleno con reflectores de sol. Esto último se maneja en concordancia con el principio de luz dirigida en interiores, en donde, como fue mencionado, se aprecian las masas de fuentes direccionadas de manera diferenciada entre el personaje y el espacio. (Fig. 64)

El melodrama costumbrista obliga a la profusión de planos generales de paisajes bucólicos, en este caso, de las labores en la hacienda de Atenco. Por otro lado, las tomas de escenas taurinas en el ruedo se toman de manera obligada con este tipo de encuadres, ya que no existen aún dispositivos ópticos para permitir



(Fig. 64). *¡Ora Ponciano!*, 1936.

mayor acercamiento a escenas en las que la distancia es fundamental para la seguridad del aparato y del camarógrafo. La cámara se maneja a nivel en términos generales.

La cámara de Soria nunca recupera la movilidad originaria de *Chucho El Roto* (1934). Destaca, entre algunos paneos y *travellings*, un paneo de 180° en el patio de la hacienda.

*¡Ora Ponciano!* (1936) constituyó un éxito de taquilla (aunque menor) en el contexto del auge del melodrama ranchero impuesto por *Allá en el Rancho Grande* (1936). Según Eduardo de la Vega la última colaboración entre Phillips y el director "cerró una etapa en la carrera de Soria caracterizada por su constante experimentación dentro de los géneros más redituables del momento: aventuras de capa y espada, cine fantástico, exaltaciones maternas y melodramas folclórico-costumbristas"<sup>102</sup>

Alex Phillips había resuelto las inquietudes de Soria en cuanto al movimiento de la cámara en el gusto sobrio y lento del camarógrafo. En lo cinefotográfico, el maestro de la luz había tenido la libertad de aplicar las soluciones que ya formaban parte de su repertorio.

---

<sup>102</sup> *Ibidem*, p.86

## **Fernando de Fuentes (1894-1958)**

El mejor director de la década constituye un caso extraordinario. La educación cinematográfica formal se recibía, como se ha mencionado, haciendo de lo que fuere en Hollywood. La recién nacida industria nacional se nutría del talento proveniente de la meca del cine. De Fuentes tenía estudios de ingeniería y de filosofía, pero se dedicaba al negocio de la exhibición. Había sido administrador del Cine Olimpia en los años veinte, donde implementó el sistema de subtítulos en las películas extranjeras.<sup>103</sup> Se diría que la formación básica del director se dio de manera informal en calidad de espectador. El periodista Esteban Escalante diría al respecto: "Fernando de Fuentes, en el terreno directorial, es un producto neto de nuestra industria cinematográfica. Sin haber estado jamás en Hollywood, se inició en la técnica cinemática sin más preparación que su intuición y su cultura."<sup>104</sup>

Lo cierto es que, tenía alguna experiencia en la industria cinematográfica nacional, ya que en *Santa* (1931) participó como asistente de Ramón Peón, a su vez asistente del director Antonio Moreno. Al año siguiente, fue en *Una vida por otra* (1932) del director húngaro John Auer, donde De Fuentes tuvo una mayor participación como director de diálogos<sup>105</sup>, ya que el director no hablaba español.

De manera sorprendente, con tan poca experiencia y sin haber dirigido propiamente, una industria que seguía la "política de confiar la dirección de sus películas al talento hollywoodense"<sup>106</sup>, dejaba en sus manos la realización de su primera película *El anónimo* (1932). El debut de De Fuentes lo fue también del camarógrafo norteamericano Ross Fisher. La *opera prima* del cineasta es una película perdida de la que sólo se tienen cinco imágenes fijas. Un periodista de la época hace referencia a un aspecto de la visualidad de dicha obra: "El 'cameraman' se mostró abatido, o tal vez se hallaba desvelado. El

---

<sup>103</sup> Véase Juan Bustillo Oro, *op. cit.*

<sup>104</sup> Esteban V. Escalante, *Revista de Revistas*, 15 de octubre de 1933.

<sup>105</sup> Emilio García Riera, *Fernando de Fuentes, 1894-1958*, México, Cineteca Nacional, 1984, (Serie monografías 1).

<sup>106</sup> *Ibidem*, p.17

caso es que la cámara tuvo una inmovilidad estatuaría."<sup>107</sup> Se trata, como se ha mencionado antes, de una crítica cinematográfica que está en una etapa de construcción de parámetros, y en este caso no se tiene en cuenta que la responsabilidad del movimiento de la cámara recae sobre la dirección, sin embargo, dicho comentario refleja la percepción de un cierto estatismo de la obra. Esto contrasta un poco con películas posteriores de De Fuentes, en las que demuestra un gusto por determinados movimientos de cámara, cierta constancia y uniformidad formal (que se verán más adelante). El director se caracteriza por la sobriedad y eficacia en el manejo del lenguaje cinematográfico, incluyendo el aspecto visual, en una época de narrativas balbucientes, en el camino por la adquisición y dominio de un lenguaje. Sus preocupaciones fundamentales residían en el guión, la dirección de actores y de los diálogos, y la cuestión cinefotográfica pasaría a segundo término, así lo refleja un comentario suyo sobre su colaboración en *Una vida por otra* (John Auer, 1932): "En mi opinión, fue ésta la primera película que he dirigido, porque la dirección del diálogo, en un caso como aquél, exigía la composición de la escena, el obtener de los intérpretes la reacción necesaria...El manejar la cámara es cosa secundaria."<sup>108</sup> Si bien en fuentes fílmicas como *Vámonos con Pancho Villa* (1935) con Jack Draper en la cámara, encontramos escenas de iluminación deficiente en las secuencias de la cantina y la cárcel, ya que están muy oscuras y se observa una mala colocación de luces, esto no significa que no le interesara la calidad de la factura visual de la película. Sobre ello, el mismo De Fuentes comenta: "Hacemos las películas en dos o tres semanas para ahorrar gastos de producción, y para economizar celuloide y gastos, dejamos pasar muchas escenas de las que no estamos completamente satisfechos"<sup>109</sup>.

La percepción de Fernando de Fuentes como director poco se asocia a despliegues artísticos por personas del mismo medio. Mauricio Magdaleno externó una opinión en este sentido: "Era un hombre muy centrado, parecía no

---

<sup>107</sup> Alejandro Aragón, *Ilustrado*, 25 de marzo de 1933 citado en *Ibidem*, p. 18.

<sup>108</sup> Esteban V. Escalante, *Revista de Revistas*, 15 de octubre de 1933 citado en Emilio García Riera, *Fernando de Fuentes*, ...p.17

<sup>109</sup> Esteban V. Escalante, *Revista de Revistas*, 15 de octubre de 1933 citado en *Ibidem*, p.17

tener sentido artístico, y esa fue su cualidad principal; poseía un raro equilibrio entre la desmesura del artista y lo que se necesita para hacer una película".<sup>110</sup>

En los treinta, poco puede hablarse de personalidades sólidas en la realización, y esta es una de ellas. Si bien De Fuentes no tiene un interés particular ni pone énfasis explícito en lo visual, en la praxis tiene ciertas constantes en cuanto a los movimientos de cámara y los emplazamientos utilizados con eficacia y sobriedad. En cuestiones de iluminación, deja muy libre al fotógrafo; así encontramos la tendencia a la luz homogénea de Jack Draper en *Vámonos con Pancho Villa* (1935) o de Ross Fisher en *El compadre Mendoza*<sup>111</sup>(1933), los contrastes de Phillips en *Cruz Diablo* (1934) o de Figueroa en *Allá en el Rancho Grande* (1936).<sup>112</sup>

Fue el director más prolífico de la década con dieciocho películas en su haber, de las cuales trabajó en siete ocasiones con Gabriel Figueroa, cinco con Fisher, dos con Draper y cuatro con Phillips en: *El Tigre de Yautepec* (1933), *Cruz Diablo* (1934), *La familia Dressel* (1935) y *La Zandunga* (1937).

#### *El Tigre de Yautepec* (1933)

Era el tercer largometraje del director. Sobre los trabajos anteriores se tiene poca referencia: no existen copias actuales de *El anónimo* (1932) y *La Calandria* (1933) es de difícil acceso. De acuerdo con la opinión de Emilio García Riera, en ésta última demuestra mayor solvencia técnica que en *El prisionero trece* (1933): "...una difícil escena de conjunto se resolvía en varios espacios contiguos con movimientos de cámara bien concertados. Sin embargo, el director no acudiría mucho en el futuro a esos alardes que en la primera etapa de su carrera revelaron un gusto por el llamado plano-secuencia."<sup>113</sup> Este gusto es perceptible en *El Tigre de Yautepec* (1933) --obra en la que se encuentra la semilla del filicidio involuntario desarrollado con

---

<sup>110</sup> *Ibidem*, p.25

<sup>111</sup> Esta obra se la atribuye García Riera en *Historia documental del cine mexicano, op. cit.* a Alex Phillips; se trata de un error que se ha perpetuado en varias publicaciones, ya que en los créditos de la película aparece el nombre de Ross Fisher.

<sup>112</sup> En donde se nota que Phillips fue su maestro, ya que utiliza el tipo de iluminación dirigida de masas lumínicas propia del ruso-canadiense en los años treinta, que ya se ha visto.

<sup>113</sup> Emilio García Riera, *Fernando de Fuentes, 1894-1958, op. cit.*, p. 23.

eficacia en *El prisionero trece* (1933)<sup>114</sup>--, que si bien no es de sus obras más logradas, tiene un manejo visual propositivo de Alex Phillips.

Se trata de una película de bandidos, así que las cabalgatas en exteriores son recurrentes y predomina el manejo de luz de día. La luz natural que se maneja es generalmente la de crepúsculo, como es convención en la época, como en la parte del asalto de los bandidos al pueblo; la luz rasante se complementa con luces rebotadas de relleno. Las de la entrada al pueblo a caballo están tomadas a una hora un poco más temprana del día ya que las sombras no son tan largas. Un *top shot* editado en esa secuencia está captado con luz de mediodía ya que las sombras proyectadas así lo revelan.

En las mazmorras en donde los bandidos tienen a sus prisioneros, los contrastes lumínicos son mayores (Fig. 65). Las escenas representadas con luz



(Fig. 65). *El tigre de Yautepec*, 1933.



(Fig. 66). *El tigre de Yautepec*, 1933.

nocturna son del campamento de los bandidos y los encuentros amorosos entre los personajes de Pepe Ortiz y Lupita Gallardo. Es en estos últimos en donde Phillips utiliza iluminación de *glamour* para la protagonista con pronunciados *back light* y aplicación del *flou* (Fig. 66). Dicho sea de paso, Phillips era el único en utilizar este recurso en la época. Ross Fisher no lo aplica a Carmen Guerrero, cuyos encuadres se prestan a ello en *El compadre Mendoza* (1933), ni Draper que también venía de Hollywood, ni ningún otro fotógrafo que colaboró en las películas de Fernando de Fuentes.

---

<sup>114</sup> Fotografiada por Ross Fisher.

En la imagen de entrada se encuentra un uso propositivo del foco. Aparece el “Tigre de Yautepec” en encuadre medio con una pistola en mano encañonada de frente a la cámara, el foco va de la punta de la pistola a los ojos del bandido, y de éstos de nuevo hacia el cañón de la pistola.<sup>115</sup> Se trata de solución poco común en la época.



Los encuadres y emplazamientos son el elemento que más llama la atención de esta obra, ya que todas las películas de De Fuentes están realizadas con cámara a nivel y son excepcionales en sus obras las picadas y contrapicadas. Aquí encontramos varios ejemplos de ambos encuadres y con emplazamientos altos y bajos de la



(Fig. 67). *El tigre de Yautepec*, 1933.

cámara. En una de las secuencias iniciales, cuando los bandidos entran al pueblo, la cámara está emplazada en el campanario de la iglesia y se

<sup>115</sup> Este movimiento óptico llamado *rack focus* se utilizaba en aquellos días en los que las cámaras réflex aún no existían en cine. Este recurso volvió a utilizarse a finales de la década de los años sesenta en el cine norteamericano.

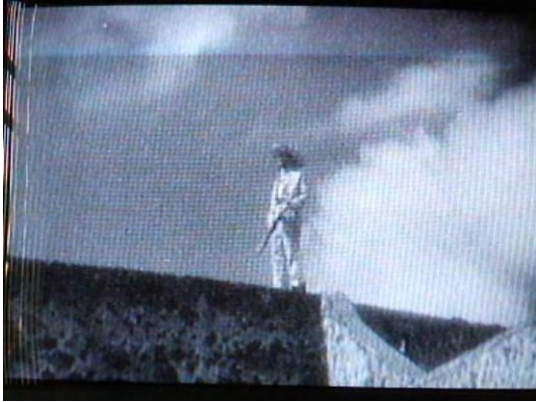




(Fig. 68). *El tigre de Yautepec*, 1933.

construye una dinámica y afortunada secuencia de varias tomas de los bandidos a caballo en picada. (Fig. 67) Se utiliza mucho la contrapicada para los jinetes a caballo en varios momentos de la historia.

En la secuencia en la que la madre del bandido se da cuenta de que éste es su hijo y va a buscarlo, la cámara está emplazada en el suelo y la encuadra en contrapicada; cuando ella cae y se protege de los caballos, queda en primer plano y los jinetes asoman a cuadro en contrapicada. La cámara queda abajo casi al ras del suelo con ligera basculación hacia arriba y casi le pasan por encima los caballos. (Fig. 68). Habría que recordar que se trata de cámaras muy pesadas con poca movilidad y facilidad de manejo, sobre todo para un emplazamiento como este.



(Fig. 69). *El tigre de Yautepec*, 1933.

Algunos encuadres angulados (picadas y contrapicadas) tienden a la geometrización y abstracción de formas, como un plano general de un guardia tomado sobre la barda de la guarida de los bandidos o el acercamiento en contrapicada del tambor que anuncia el fusilamiento del "Tigre" o algunos de los presos en las mazmorras (Fig. 69).

Los movimientos de cámara consisten en paneos, breves *tilts*, *travellings*, con los cuales conforma algunos plano-secuencias. En la mazmorra, la cámara recorre a los presos; estos movimientos los repite el director en *El prisionero trece* (1933) en donde se observa un *travelling* en encuadre medio de la fila de los condenados antes de fusilarlos. En otro plano-secuencia de los bandidos a caballo a paso de trote, la cámara hace un *travelling* de alejamiento moviéndose hacia atrás mientras los personajes caminan hacia adelante, secuencia difícil de implementar, ya que los *dolly* eran precarios. Un paneo de 180° se observa emplazado en el campanario de la iglesia del pueblo.

Se encuentra un buen ejemplo de sobreimpresión, una de las constantes de la época en el cine mexicano utilizada por varios directores; se trata, en este caso, de mostrar en un solo cuadro el delirio inscrito en los rostros de los prisioneros de los bandidos (Fig. 70).



(Fig. 70). *El tigre de Yautepec*, 1933.

Debe mencionarse que De Fuentes hace un buen uso del campo-contracampo, elemento narrativo que aún no era de uso recurrente en el discurso cinematográfico nacional.

#### *Cruz Diablo* (1934)

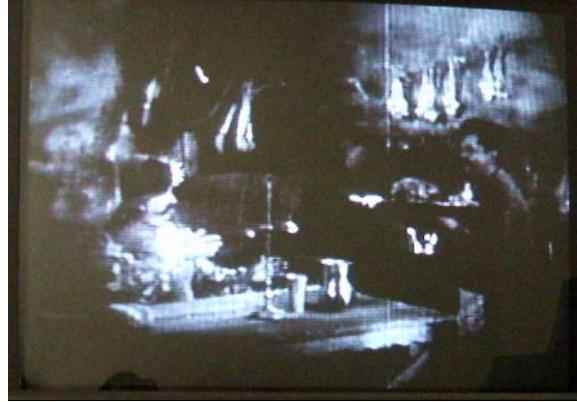
La película inaugural del género de capa y espada en el cine sonoro en México fue realizada por De Fuentes en esta etapa de experimentación del cine mexicano. Los referentes norteamericanos del cine mudo serían *La marca del zorro* (Fred Niblo, 1920), *Don Q* (Donald Crisp, 1925) o *El pirata negro* (Albert Parker, 1926), y los del cine mexicano *Confesión trágica* (1918), *Don Juan Manuel* (1919), *El Cristo de oro* (1926). La época histórica propicia para este tipo de relatos en nuestro cine parecía ser el virreinato novohispano con sus gorgueras y cuellos altos.

La obra tuvo una buena producción, así lo refleja un comentario de la época al respecto de su escenografía: "Los sets reproducen, con fidelidad que ya quisiera para sí Hollywood, la sombría y severa elegancia de las cámaras y de los salones coloniales..."<sup>116</sup> El hecho sería notorio de igual manera en la buena factura visual de la obra.

---

<sup>116</sup> Fernando Rondón, *El Ilustrado*, 6 de diciembre de 1934 citado en Emilio García Riera, *Fernando de Fuentes, op. cit.*, p. 117.

El esquema general de iluminación que impera es la tendencia al *low key*; en una historia donde hay un gran secreto que develar, como la identidad de Cruz Diablo, el predominio de la oscuridad y las sombras son lo más conveniente. De nuevo encontramos una construcción no naturalista de la luz.



(Fig. 71). *Cruz Diablo*, 1934.

Los espacios iluminados de esta manera son la taberna, la habitación oculta de *Nostromus* (el personaje de Julián Soler) así como la cámara de la tumba familiar. Algunas escenas en Palacio, en general, tienden al contraste, pero existen varias con iluminación más homogénea. La taberna está iluminada con mucho acierto, y a ello contribuye también una escenografía (cuya autoría no aparece en los créditos) que promueve la textura de los muros que se pretenden de piedra (Fig. 72). La iluminación dirigida y diferenciada, uno de los sellos estilísticos de Phillips en esta época, se aplica a toda la obra, es decir, se iluminan personajes y escenografía de manera independiente con zonas de luz muy definidas. En la iluminación de primeros planos, un semicírculo lumínico hace de fondo al personaje.



(Fig. 72). *Cruz Diablo*, 1934.

Se observan los interiores de palacio en este esquema de iluminación con algunos elementos sugeridos como unas escaleras que baja el conde en donde se iluminan las estructuras arquitectónicas básicas como algunos escalones, una parte del suelo y un muro. La pared que no recibe una fuente de luz, funciona como fondo para el personaje que baja con la luz sobre su espalda (aquí se ejemplifica claramente cómo la arquitectura y los personajes son iluminados de manera independiente, Fig. 73). Imágenes como ésta hacen patente el carácter no naturalista de fuentes no justificadas. El mausoleo o tumba familiar recibe el mismo tratamiento



(Fig. 73). *Cruz Diablo*, 1934.



(Fig. 74). *Cruz Diablo*, 1934.

con fuentes de intensidad muy diversa que generan masas lumínicas diferenciadas (Fig. 74).

El tratamiento de los primeros planos femeninos está en el estilo de Phillips, con iluminación muy cuidada que atiende a detalles mínimos como el pequeño brillo en los labios de la protagonista, y la aplicación del *flo*. La difusión también se aplica al acercamiento que encuadra a los protagonistas en uno de los momentos más dramáticos en que él la encuentra en la tumba familiar creyéndola muerta (Fig.75).



(Fig. 75). *Cruz Diablo*, 1934.

En exteriores predomina el contraste mediante el uso de luz crepuscular. La unidad formal se da en la búsqueda de un tratamiento homogéneo a través del contraste, independientemente del tipo de luz que se utilice.



(Fig. 76). *Cruz Diablo*, 1934.



En general, predomina la cámara a nivel, aunque hay varios encuadres en los que ésta sube para efectuar algunas tomas en picada en interiores; en dos ocasiones se toma a Cruz Diablo en ligera contrapicada. La composición de cuadro en la taberna resulta notable, ya que con la iluminación de grandes contrastes, que en pintura remite al manejo lumínico del barroco, tiene ciertas reminiscencias velazquianas (Fig. 76). En algunos primeros planos, se conjuntan tres rostros en distintos planos focales, uno de ellos fragmentado. En otro encuadre más abierto, entran a cuadro también fragmentos de algunos sombreros de los comensales para flanquear al

personaje en encuadre medio.

La cámara presenta varios movimientos, sin dejar el sobrio estilo de De Fuentes que coincidía con el de Phillips en un gusto por la lentitud en el desplazamiento del aparato. Los créditos tienen como imágenes de fondo dos largos paneos del interior del palacio y otro que parte de la sombra de Cruz Diablo hacia un paisaje a contraluz. En la taberna, un plano general que sigue al cocinero acercándosele en encuadre medio en *travelling*, continúa en el acercamiento hasta terminar en el primer plano de un segundo personaje. Si bien es un plano secuencia corto, hay una cierta voluntad de tratar de construirlos de manera concertada en dos o tres ocasiones más. Algo muy del gusto del director es recorrer varios personajes en una sola secuencia, ya sea a través del paneo o del *travelling* (o de la concertación de ambos) como el que observamos en la parte del banquete de bodas en que la cámara se mueve horizontalmente, de punta a punta, para captar a los comensales en una larga mesa. Se observan también *travellings* de acercamiento y alejamiento de encuadres medios a primeros planos y viceversa.

Utiliza el recurso narrativo de la sobreimposición de manera sobria en una sola ocasión, en la que la imagen funciona como anuncio de la boda impuesta a la protagonista por el villano. En ella aparecen el personaje de Lupita Gallardo vestida de novia y las campanas que tañen por dicha ocasión (Fig. 77). Las cortinillas o *wipers* se utilizan como recurso de transición.



(Fig. 77). *Cruz Diablo*, 1934.

#### *La familia Dressel* (1935)

Esta película inaugura, dentro del género del melodrama, las temáticas sobre las comunidades extranjeras en México, a las que se añadirán en la siguiente década películas como *Los hijos de don Venancio*, *El barchante Neguib* o *El*

*baisano Jalil*. La cinta fue fotografiada por Phillips en colaboración con Ross Fisher. Después del análisis de varias cintas de ambos fotógrafos, es presumible que Phillips fuese el encargado de los interiores, ya que la cuidadosa iluminación así lo indica, lo mismo que la aplicación de *flou* a los primeros planos femeninos.

La copia revisada en Filmoteca de la UNAM (Fig. 78) es de bastante mala calidad, además de estar entintada en azul debido a un error de



(Fig. 78). *La Familia Dressel*, 1935.

transferencia.<sup>117</sup> A pesar de ello, fue a lo único a lo que se accedió, y bajo las anteriores limitaciones, se pudo obtener las siguientes observaciones.

Algo que estaba de moda en los inicios de los treinta, como vestigio del cine mudo, era la presentación de actores y personajes a manera de créditos al comienzo de las cintas. De Fuentes no había abrevado en esta moda hasta *La familia Dressel*; lo hizo de manera original, ya que tomó a cada uno de los personajes, pero no a manera de retrato, sino como fragmentos de tomas de los actores en situación.

El esquema de iluminación prevaleciente en toda la obra es el *high key*, con la mayoría de las escenas en interiores representadas como de luz de día. En exteriores destacan los planos generales de las calles de Cinco de Mayo y Palma. A diferencia de las películas anteriores de De Fuentes, en esta encontramos mucha sobreimpresión, recurso que había utilizado selectivamente con anterioridad; por otro lado, se perciben pocos movimientos de cámara. Se trata pues, de una obra menor del director.

Alex Phillips, como todos los camarógrafos que trabajaron con Fernando de Fuentes, tuvo una gran libertad en el ámbito cinefotográfico, ya que el director contaba con la certeza de tener buenos artífices como colaboradores. El efectivo, propositivo y bien resuelto trabajo de *El Tigre de Yautepec* (1933) así lo revela. Aunque el director no manifestaba explícitamente interés alguno

---

<sup>117</sup> Se vio un fragmento de dicha película sin entintar en *Los que hicieron nuestro cine*.



en las cuestiones formales, el análisis de su obra lo revela como un sólido director, con un manejo sobrio y efectivo del lenguaje cinematográfico, único en el medio mexicano.

### **José Bohr (1901-1994)**

El cantante, compositor, pianista de cine y actor argentino, llegó a México a inicios de la década de los treinta. Quizá después de haber actuado como protagonista en una película en Hollywood y hacer de personaje secundario en la siguiente, creyó tener mayores oportunidades en la naciente industria mexicana. Bohr ya había dirigido algunos documentales en los años veinte en Chile. Su presencia en el cine mexicano de los treinta fue importante: filmó catorce películas que en su momento no tuvieron mucha fortuna crítica. Al paso del tiempo, su obra es representativa de la frescura, libertad y ánimo de experimentación de la época, así como también, de los defectos de una industria con oficios en construcción. Quizá Emilio García Riera tenga razón al decir que “se vio en Bohr a una suerte de intruso excéntrico”<sup>118</sup>. La chispeante personalidad de Bohr permeaba las obras, y los errores de realización y de factura son minimizados por sus sorprendentes y audaces soluciones.<sup>119</sup> Trabajó con Alex Phillips en cinco ocasiones; con los hermanos Martínez Solares, en cuatro con Raúl, dos con Agustín y una con Gilberto (quien antes de ser director, fue fotógrafo); lo mismo que con Draper y Fisher. Aquí se analizan tres de las obras que realizó con Phillips en la cámara; no se tuvo acceso a *Sueño de amor* (1935), ni a *Tu hijo* (1934)<sup>120</sup>. Existe una duda con respecto a la responsabilidad en la cámara de la cinta *Luponini de Chicago* (1935), ya que García Riera la atribuye a Ross Fisher, mientras que Eduardo de la Vega se la atribuye también a Fisher pero en coautoría con Phillips; como lamentablemente no se tuvo acceso a ella, no se pudo despejar la incógnita<sup>121</sup>,

---

<sup>118</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano, op. cit.*, Tomo 1, p.110

<sup>119</sup> Por lo menos en las obras revisadas: *La sangre manda* (1933), *¿Quién mató a Eva?* (1934), *Marihuana* (1936) y *Así es la mujer* (1936) fotografiada por Gilberto y Raúl Martínez Solares.

<sup>120</sup> Filmoteca de la UNAM no las tenía disponibles.

<sup>121</sup> Filmoteca no la tiene registrada.

ni trabajar con dicho material. Debido a que De la Vega hizo una investigación monográfica sobre el director, es probable que la responsabilidad sea de ambos camarógrafos angloparlantes.

### *La sangre manda* (1933)

El primer largometraje del director en México abordó el tema de una lucha de clases en realidad inexistente, cuyo planteamiento, no por inverosímil haría menos divertida la cinta: el burgués hijo del dueño de una fábrica se "redime" de su vida de disipación e irresponsabilidad y hace de los obreros de la fábrica de su padre "sus hermanos"; el melodrama se complementa con un antagonista obrero que en realidad es hijo del patrón de la fábrica.

El esquema general de iluminación predominante es el *low key*; así están solucionados los espacios de la fábrica, con excepción del espacio de la oficina del padre, resuelto en *high key*. Dentro del primer esquema mencionado, Phillips aplica la luz dirigida y diferenciada entre espacio y personajes, así como el *fou* en los primeros planos de la protagonista. Los exteriores mantienen el contraste general de la obra.

Predominan los encuadres medios en la cinta con cámara a nivel. Dentro de la fábrica destacan las composiciones contrastadas que enfatizan el carácter geométrico de las máquinas. Un plano inclinado excepcional irrumpe en la uniformidad del cuadro.

Se observan paneos, *travellings* de encuadres abiertos a medios y viceversa, con una cámara que, debido a su peso, notoriamente se resiste al movimiento. El campo-contracampo es escaso, y la solución que Bohr implementa es el *two shot*. El paneo barrido de personaje a personaje, poco frecuente en la época, es también utilizado por el director.

Como recurso de transición Bohr utiliza, de manera atrevida y notable el fuera de foco; así como las cortinillas, muy en boga en la época.

### *¿Quién mató a Eva?* (1934)

La simpatía y desparpajo del productor, director, adaptador, actor y cantante permea toda la obra; su ánimo experimental se ve concretado en la fusión de

varios de sus géneros favoritos: "la comedia mundana..., el melodrama truculento y el cine de misterio al modo norteamericano"<sup>122</sup>. La fotografía retomaría estos dos últimos conceptos, la truculencia y el misterio, para elegir la tendencia al *low key*, y dejar de lado lo que correspondía como convención para la comedia, el *high key*. La ignorancia del negocio y sus oficios otorgaba una gran libertad en las decisiones formales; en este caso, los fotógrafos no tenían que sujetarse a las convenciones de género, como en la organizada industria norteamericana, ni a directores que tuviesen gran conocimiento cinefotográfico o un sentido visual contundente (con ciertas excepciones).

Tras recitar la curiosa declaración de su estado anímico a través de la canción "Qué aburrido estoy", vestido de frac, con escenario *art déco* y una iluminación contrastada representando luz nocturna, el millonario se va a su casa, en cuya oscuridad encuentra a un ladrón. Con una iluminación poco naturalista que



(Fig. 79). *¿Quién mató a Eva?*, 1934.

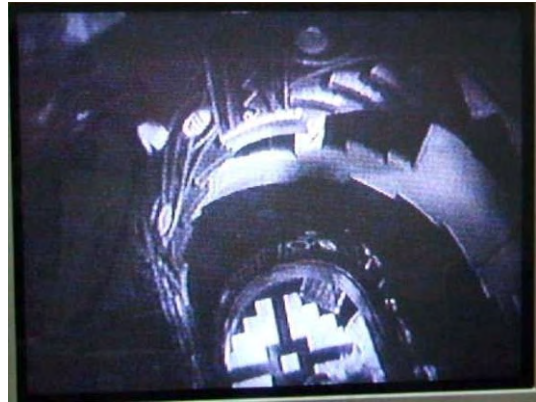
simula una linterna, aparece el rostro del futuro socio del millonario aburrido en acercamiento (Fig. 79), cuya composición integra elementos geometrizarantes fuera de foco. Dicha composición está construida lumínicamente con diferentes intensidades. Las luces que detallan las orillas del sombrero muestran el grado de cuidado de Phillips en los más mínimos detalles de la imagen cinefotográfica.

La geometrización en los elementos de la imagen se enfatiza a través de la escenografía y locaciones *art decó*, que generan una atmósfera de sofisticación en los espacios habitados por el millonario. Un plano general de la puerta de un edificio en este estilo así como una toma de una escalera son ilustrativos. En el primero, un contraluz delinea las formas de la puerta y una

---

<sup>122</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano, op. cit.*, Tomo 1, p. 134.

luz lateral enfatiza ciertos rasgos de las archivoltas de la arquitectura. En la toma cenital de la escalera, la luz principal enfatiza la curva del primer arco, mientras el segundo se delinea con unas discretas luces de menor intensidad (Fig. 80).



Dentro de la tendencia al *low key* hay tres manejos lumínicos distintos. Uno de ellos utilizado casi siempre en el hotel del bajo mundo en donde se esconden el ladrón y el protagonista, es el ya conocido método de luces dirigidas y diferenciadas entre personajes y arquitectura. Generalmente el personaje más importante de la escena tenía el reflector de mayor intensidad detrás de sí, a manera de aura. En otros encuadres se encuentra un manejo de luz principal casi perpendicular sobre los personajes en forma circular, como el *médium shot* de los ladrones (Fig. 81) La circularidad y semicircularidad de la luz principal como fondo sería una solución recurrente en varios encuadres, acercamientos y planos medios, aunque en algunos otros como el *long shot*, hay un uso de mascarilla (vestigio del cine mudo), quizá como una forma de dar unidad visual por parte del fotógrafo. (Fig. 82)



(Fig. 81). *¿Quién mató a Eva?*, 1934.



(Fig. 82). *¿Quién mató a Eva?*, 1934.

Otro manejo lumínico tiene su origen en la tendencia a la geometrización. Aquí la solución que da Phillips es notable, ya que geometriza



(Fig. 83). *¿Quién mató a Eva?*, 1934.

el espacio, no a través de elementos escénicos dados a través del encuadre, sino que lo hace a través de haces lumínicos de distintas intensidades (Fig. 83). En la cantina que frecuentan los ladrones podemos detectar lo anterior en los haces de luz diagonales en el muro del fondo. En otras ocasiones ilumina selectivamente, es decir, sólo ciertas partes de la escenografía, dejando otras en completa oscuridad para lograr el mismo efecto de geometrización del espacio a través de la luz. Hablaríamos de composición tonal, es decir, aquella construida a través de distintas intensidades o tonos lumínicos, en lo que Phillips sería un gran maestro.

Existe un manejo de gran discontinuidad lumínica entre planos, cuestión muy frecuente en la época, y sobre todo, en un tipo de iluminación poco naturalista, sin necesidad de justificación de las fuentes, como lo es esta obra

de Bohr. Un ejemplo de esto se observa en la secuencia de la comisaría, en donde el plano general tiene una iluminación homogénea con luz principal y luces de relleno de intensidades cercanas (y que constituye la excepción al esquema general), y los primeros planos están hechos con círculo de luz detrás de la cabeza. (Fig. 84)



(Fig. 84). *¿Quién mató a Eva?*, 1934.

Se llega a extremos en cuanto al manejo de oscuridad; en una secuencia el personaje de Bohr va con una linterna en la mano y esto se camariza casi literalmente, ya que no se ve otra cosa que el pequeño círculo de luz. La persecución nocturna solucionada en noche americana está también demasiado oscura.

Curiosamente, Phillips utiliza a veces el *flo* para los primeros planos del protagonista masculino, quizá porque el principal personaje femenino (Eva) había muerto desde el inicio de la cinta, pero también porque la figura del "Che" Bohr debía poseer *glamour*.

Los movimientos de cámara son discretos *travellings* de acercamiento a encuadre medio y viceversa, aunque destaca uno en la secuencia final de la persecución en automóvil, en donde la cámara se monta en otro vehículo en movimiento con la cámara tomando el camión hacia atrás.

*Marihuana (El monstruo verde) o La caravana de la muerte (1936)*

El drama detectivesco que busca abordar la temática de las drogas sería resuelto de la manera singular con la que Bohr solía hacer cine. Emilio García Riera, tan crítico y hasta lapidario con el cine mexicano señala sus grandes defectos, pero también sus aciertos: "La cinta es caótica, derivativa, tan enloquecida como las contagiosas carcajadas de Bohr, pero al mismo tiempo ágil y muy viva"<sup>123</sup>. En términos cinefotográficos, está bien resuelta, aunque se podría decir que es un tanto menor a *¿Quién mató a Eva?* (1934). La iluminación presenta tendencia al *low key* de noche, y en las escenas con representación de luz de día, al *high key* (Fig. 85); pero el manejo lumínico de los espacios interiores es el de luz dirigida y diferenciada entre la arquitectura y los personajes, en donde observamos un cuidadoso manejo lumínico, con una sutil solución, un tanto menos contrastada, de las masas de luz, y gran cuidado en los personajes, aplicando las tres fuentes reglamentarias.

Hay muy pocos *flou* en primeros planos; sólo se detectaron dos a Lupita Tovar, quizá porque el *glamour* no pertenece a las mujeres en las películas del "Ché" Bohr.



(Fig. 85). *Marihuana*, 1936.



(Fig. 86). *Marihuana*, 1936.

<sup>123</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano, op. cit.*, Tomo 1, p. 225.

La película tiene un carácter muy teatral debido al predominio de los encuadres medios (Fig. 86 y 87) en los que está resuelta toda la cinta. Casi no se observan ni planos generales, ni *full shots*, y hay muy pocos acercamientos. Lo que quizá pueda explicar el uso extensivo de este encuadre, es que de esta manera el gasto en escenografía es



(Fig. 87). *Marihuana*, 1936.

menor, ya que se resuelve el cuadro con pocos elementos; aunque, hasta en exteriores se elige este tipo de cuadro. La cámara se utiliza siempre a nivel, con pocas angulaciones.

El simpático director comenzó a recibir la influencia del medio mexicano. Ya en la película inmediatamente anterior *Así es la mujer* (1936), fotografiada por Gilberto y Raúl Martínez Solares, había utilizado el recurso de transición de las cortinillas o *wipers*; y en esta ocasión, echaba mano de las disolvencias y sobreimposiciones, tan del gusto de los directores mexicanos de la época. Destaca la solución de la lectura de un periódico mediante la sobreimposición de las letras de éste para pasar al primer plano de la persona que lo lee. (Fig. 88).



(Fig. 88). *Marihuana*, 1936.

Phillips había utilizado sus recursos de iluminación de manera efectiva en las excéntricas historias de un director de gran frescura, muy preocupado por el despliegue de sus propias dotes artísticas en pantalla. El poco conocimiento e interés por lo específicamente cinefotográfico otorgó al



camarógrafo gran libertad que ofreció sus mejores resultados en *¿Quién mató a Eva?* (1934).

### **Ramón Peón (1897-1971)**

Cuando llegó a México, el cubano Ramón Peón ya tenía un largo camino recorrido. Había tenido varias experiencias en distintos ámbitos cinematográficos desde los diecinueve años, cuando viajó a Nueva York. Ahí aprendió primero el oficio de cinefotógrafo y laboratorista.<sup>124</sup> Y según Emilio García Riera, recorrió el mundo como camarógrafo de noticiarios para los estudios *Kalem* de Nueva Jersey y como asistente de cámara en los estudios *Vitagraph*<sup>125</sup>, aunque los investigadores Arturo Agramonte y Luciano Castillo no confirman estos datos<sup>126</sup> en su trabajo monográfico sobre Peón; sin embargo, sí mencionan la labor del futuro director como escritor de cine en revistas cinematográficas cubanas (*Celuloide, Diario del cine*) y norteamericanas (*Motion Picture Daily, Motion Picture Herald*)<sup>127</sup>. Su primera experiencia en la realización, *Realidad* (1920), se dio en su país natal, en donde asumió funciones de argumentista, fotógrafo, laboratorista, actor y escenógrafo<sup>128</sup>. Dirigiría once largometrajes más en el transcurso de los años veinte, para realizar dos más en Hollywood: *Welcome Rotarians* (ca.1930-1931) y *The Latest from Parrell* (ca.1930-1931)<sup>129</sup>. Así que, cuando llegó a México, era de los pocos que tenían una experiencia tan vasta en la realización, a diferencia de la mayoría de los directores. Peón fue un cineasta de larga trayectoria, que se extendió hasta la década de los sesenta en México. Sería, quizá, el periodo de los años treinta en México el de mayor esplendor del director, ya que, por

---

<sup>124</sup> Perla Ciuk, *op. cit.*

<sup>125</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano, op.cit.*, Tomo 1, p. 82.

<sup>126</sup> Arturo Agramonte y Luciano Castillo, *Ramón Peón, el hombre de los glóbulos negros*, México, 1998, UNAM/Filmoteca UNAM.

<sup>127</sup> *Ibidem*, p.14

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>129</sup> *Ibidem*, p. 159. Los autores no tienen la fecha exacta de estos dos trabajos.

un lado, se le tenía en alta estima como el técnico más calificado<sup>130</sup> (debe recordarse que la dirección se dividía en “dirección técnica” y “dirección artística”), y por otro, fue uno de los más prolíficos de la década con diecisiete largometrajes (Fernando de Fuentes hizo dieciocho). De éstos, trabajó en seis ocasiones con Phillips, cuatro con Ross Fisher, tres con Víctor Herrera, dos con Raúl Martínez Solares, una con Jorge Stahl y otra con Guillermo Baqueriza. Debe mencionarse que se atribuye erróneamente la labor de cinefotografía de *La madrina del diablo* (1937) a Alex Phillips, ya que en los créditos de la cinta es Raúl Martínez Solares el responsable. El error se origina en la *Historia documental del cine mexicano* de Emilio García Riera, y lo repiten los investigadores Arturo Agramonte y Luciano Castillo en el libro sobre Ramón Peón; también la obra en formato DVD de la compañía Distrimax pone en los créditos de la caja la misma información, sin siquiera tomarse la molestia de revisar la película que tuvieron que haber pasado de cinta a formato digital. Se analizan a continuación las obras a las que se tuvo acceso.

#### *Sagrario* (1933)

Ramón Peón había llegado a México para el rodaje de *Santa* (1931) en noviembre de 1931 invitado por el fotógrafo mexicano Luis Márquez<sup>131</sup>. El cubano trabajó en la producción como primer asistente de Antonio Moreno, y hasta su pequeño hijo participó en la película como el lazarillo del ciego Hipólito. Para abril de 1933, Peón se encontraría filmando el primer largometraje bajo su entera responsabilidad, *La llorona* (1933) con Guillermo Baqueriza en la cámara. La cinta tuvo buen éxito de taquilla, lo que le permitió acceder a su segundo trabajo, esta vez con Phillips como cinefotógrafo.

La copia revisada en Filmoteca de la UNAM, bastante deteriorada, permitió llegar a las siguientes observaciones. La utilización de fuentes lumínicas sin justificar en una fotografía por demás artificiosa, es aplicable a la *opera prima* del director cubano. La historia aborda las truculencias del

---

<sup>130</sup> La misma opinión les merece a Agramonte y Castillo al respecto de los años veinte: “En la segunda mitad de los años veinte, Ramón Peón se impuso como el técnico más calificado.” En *Ibidem*, p. 22

<sup>131</sup> *Ibidem*, p. 51.

adulterio, el engaño y las relaciones incestuosas. El esquema general *low key* parecía el adecuado para reflejar en la atmósfera visual las intensidades de la trama, aún en escenas que, en la lógica de representación naturalista de la luz, deberían tender al *high key*, como las tomas de interiores de la fábrica. Dicha resolución refuerza la abstracción de las formas geométricas de la maquinaria. La colocación de las luces obedece de nuevo un tipo de iluminación que Phillips aplica en la época: la de haces dirigidos, generalmente en formas circulares de manera diferenciada entre espacio escénico y personajes. La composición tonal es contrastada, hasta llegar casi al *film noir* en tomas de la calle.

La suavidad focal se aplica a toda la cinta. En los primeros planos de Adriana Lamar y de la protagonista, Phillips muestra el acostumbrado cuidadoso tratamiento con *fou*.

La cámara presenta movimientos discretos en paneos y *travellings*. El director también entra en la moda de las disolvencias y sobreimpresiones, las que utiliza como evocación de recuerdos.

#### *Mujeres sin alma o Venganza Suprema* (1934)

Esta sería una de las obras en las que Peón aplicaría su conocimiento técnico al servicio de historias ajenas, en este caso, la de Juan Orol, quien aún no debutaba en la dirección. Emilio García Riera diría al respecto: "Al cumplir las funciones de productor, codirector, argumentista, adaptador y actor principal, Juan Orol domina con su personalidad la película"<sup>132</sup>

Los créditos presentan a los personajes principales con imágenes en acercamiento de cada uno de ellos. A continuación, llama la atención del plano con el que abre la cinta: un acercamiento a las manos del personaje de Orol remendando ropa, mismo que verdaderamente establece el tono melodramático de la obra y del sufrido



(Fig. 89). *Mujeres sin alma*, 1934.

<sup>132</sup>Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano, op. cit.*, Tomo 1, p. 141

personaje, cuya ingrata mujer ni siquiera le cose la ropa (Fig. 89). La toma continúa en pequeño plano secuencia, abriendo cuadro hacia atrás en encuadre medio y panea a la derecha para recomponer el cuadro con dos personajes,



(Fig. 90) *Mujeres sin alma*, 1934.

otro paneo en sentido contrario, sigue al segundo personaje. Se confirma en esto la solvencia técnica de Peón y el predominio oroliano a través de la temática y el tono de la historia.

Hay una voluntad de representación naturalista de la luz; de manera muy general, la de día y la de noche. La mayoría de los espacios interiores se solucionan en esquema *high key*: las oficinas de la fábrica donde trabaja el personaje de Orol, su casa, la casa del otro empleado con esposa moribunda (Adela Sequeyro) y familia numerosa, aunque no por ello deja de definirse una textura visual a través de sutiles pero perceptibles diferencias entre luz principal, de relleno o secundarias y el *back light*. (Fig.90)



(Fig. 91). *Mujeres sin alma*, 1934.

Lugares como la cárcel, por convención, son espacios con poca iluminación en esquema *low key*, así como las secuencias con representación de luz nocturna. Una de ellas destaca por su oscuridad en la que no se

distingue al autor de un robo de manera intencionada, mientras el personaje de Orol observa, su rostro recibe la luz necesaria para que el espectador sepa su condición de testigo (Fig. 91)

Hay una búsqueda de contrastes en la utilización de luz natural, que generalmente es crepuscular, para mantener la unidad formal entre interiores y exteriores. Se percibe lo anterior en la secuencia filmada en el Parque México.



(Fig. 92). *Mujeres sin alma*, 1934.

La discontinuidad lumínica entre planos de una misma secuencia, es un fenómeno generalizado, no sólo de la cinematografía mexicana, sino mundial. La iluminación de películas alemanas en los años veinte, algunas consideradas dentro del expresionismo como *Fausto* (1925, Murnau) y otras como *Los Nibelungos* (1926, Fritz Lang) se observa este fenómeno, que continua por varias décadas, aunque de manera menos notoria. En los casos citados, el sentido de la iluminación es simbólico más que naturalista, así que la congruencia lógica de la luz no es una premisa para los cinefotógrafos. En el caso de *Mujeres sin alma*, la discontinuidad es notoria en varias ocasiones, y debido a la voluntad de representación naturalista de la luz mencionada con anterioridad, quizá la discontinuidad se deba a la limitación de medios para repetir escenas o a una intención de énfasis que, en todo caso, rompe con la voluntad de naturalismo lumínico. Un ejemplo de ello se da en la cantina, en donde los encuadres medios y acercamientos están solucionados en *low key*, para continuar con un plano general con la iluminación opuesta (Fig. 93).



(Fig. 93). *Mujeres sin alma*, 1934.



Los primeros planos femeninos reciben el tratamiento acostumbrado por Phillips con una fuerte difusión que no logra disimular la poco afortunada elección de la protagonista, aunque quizá por eso hay pocos acercamientos. (Fig. 94)



(Fig. 94). *Mujeres sin alma*, 1934.



(Fig. 95). *Mujeres sin alma*, 1934.

Los movimientos de cámara son de nuevo discretos, algunos paneos y *travellings* lentos. La cámara generalmente se emplaza a nivel, aunque algunas tomas del cabaret *art déco* están tomados en ligera contrapicada (Fig. 95), quizá debido a las dimensiones del mismo espacio, que presenta techos muy altos. Se debe

mencionar la utilización del recurso de las cortinillas como elementos de transición en la parte del cabaret. Predominan los encuadres medios; secuencias enteras, como el escape de la cárcel del personaje de Orol que se resuelve con este tipo de planos.

*Más allá de la muerte* (1935)<sup>133</sup>

En la sexta película con la realización a su cargo, Ramón Peón volvió a subordinar sus conocimientos a la construcción de historias de otros: "Como de costumbre en él, Peón se puso al servicio de otra persona, en este caso una mujer con ganas de hacerlo todo en el cine, y aun de dirigir..."<sup>134</sup> Esa mujer era Adela Sequeyro, quien escribió, produjo y estelarizó la película; se entrenaba ya para una breve carrera como realizadora.



(Fig. 96). *Más allá de la muerte*, 1935.

El melodrama de amores frustrados comienza con la presentación de los personajes, a la moda en la época, en acercamiento medio y difusión generalizada que incluye también a los varones (Fig. 96). Al galán Mario Tenorio le cuida mucho la iluminación de *glamour* y le aplica el *flou* en varios primeros planos a lo largo de la película, situación extraordinaria ya que, como se ha mencionado, este tipo de tratamientos cinefotográficos suelen reservarse a los personajes femeninos.

<sup>133</sup> La copia revisada en Filmoteca de la UNAM presentaba un entonado a sepia.

<sup>134</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano, op. cit.*, Tomo 1, p. 195.

A pesar de tratarse de una historia con truculencias amorosas en las que el marido descuida a su mujer, y por lo tanto, ésta encuentra respuesta a sus carencias emotivas en el adulterio, relación finalmente frustrada por la muerte, el esquema elegido es el *high key*. Se trata de una iluminación totalmente artificial, sin voluntad



(Fig. 97). *Más allá de la muerte*, 1935.

alguna de representación naturalista. La precisión de la acción a determinadas horas del día no tiene relevancia para la historia. El trabajo de Phillips se caracteriza en esta ocasión, por su delicadeza en donde todos los blancos tienen detalle, distintas texturas y volúmenes. Esto es notorio en la manera en que se ilumina el espacio escénico, el énfasis en destacar discretamente la geometría de éste, así como detalles de molduras de los muros o brillos en las cortinas (Fig. 97). Las escenas en exteriores son pocas; se trata de las obligadas tomas a una corrida de toros (con la cámara emplazada desde el primer tendido), ya que el galán era torero.

La suavidad focal es una característica formal importante, ya que este elemento se emplea en toda la obra, hasta el punto de aplicar la difusión hasta a los primeros planos masculinos, como se mencionó antes.

La cámara se mantiene a nivel durante toda la obra. Sorprende un solitario plano inclinado del interior de la casa de la protagonista. (Fig. 98)



(Fig. 98). *Más allá de la muerte*, 1935.



Los movimientos son discretos; los paneos y *travellings* sobrios. El buen oficio de Peón es perceptible en solución de secuencias como la que comienza en el acercamiento a los pies de un personaje en la cantina, entran otro par de piernas a cuadro, y la cámara comienza a retroceder lentamente hasta terminar en *full shot* de ambos



(Fig. 99). *Más allá de la muerte*, 1935.

personajes. Destaca también la solución de una secuencia con las sombras de los personajes que beben y juegan al cubilete con el seguimiento de la acción con voz en *off*. El uso narrativo de las sombras es un recurso presente en el cine mexicano de los años treinta. (Fig. 99)

Phillips resuelve acertadamente la serie de disolvencias y sobreimposiciones utilizadas como elemento simbólico: las transparencias de los personajes adúlteros fuera de sus cuerpos para indicar su unión "más allá de la muerte", y una sobreimposición de copas sobre el rostro de la protagonista que se utiliza para indicar su embriaguez



(Fig. 100). *Más allá de la muerte*, 1935.

(Fig. 100). Un recurso narrativo ausente en esta obra es el campo-contracampo.

*Mujeres de hoy* (1936)



(Fig. 101). *Mujeres de hoy*, 1936.

La historia trágica de la mujer que se suicida después de ser violada por asistir a fiestas y abandonar el recinto conyugal, no es elección del director, quien estaba muy acostumbrado a dirigir historias para otros. El drama machista que sugiere que para que no ocurran desgracias es mejor que las mujeres permanezcan en su casa, tiene una iluminación de contrastes, sin llegar al *low key*. Se observa una voluntad de naturalismo lumínico al representarse varias horas del día, aunque esto se logra de manera artificiosa, ya que las fuentes no están justificadas. La composición tonal es muy elaborada, con un amplio rango entre altas luces y las sombras. Los primeros planos femeninos reciben el tratamiento de difusión, con el foco localizado sólo en los rostros. En general, predomina la suavidad focal en la cinta. (Fig. 101)



(Fig. 102). *Mujeres de hoy*, 1936.

Phillips de nuevo enfatiza la importancia de la iluminación en la construcción de los espacios de manera geometrizable. En la escenografía *decó* elaborada por José Rodríguez Granada en colores claros, cuyas formas enfatiza a través de una muy cuidada iluminación para resaltar los volúmenes con distintas texturas, a pesar de que la mayoría de los elementos presentan un alto grado de dificultad (para el fotógrafo) debido al monocromatismo de los espacios (Fig. 102). Incluso en aquellos que no se observan formas geométricas, Phillips se las construye a través de la

iluminación, como se vio en *¿Quién mató a Eva?* (Bohr, 1934), imprimiendo con ello ritmo a través de las diagonales lumínicas. (Fig. 103)



(Fig. 103). *Mujeres de hoy*, 1936.

La cámara es poco móvil en general, aunque al inicio de la cinta en donde se presentan cuatro planos generales fijos de Veracruz, también se observa un paneo de 180 grados de la ciudad. La cámara se maneja a nivel y los emplazamientos son generalmente muy frontales, lo que les confiere cierto carácter teatral.

El trabajo de Ramón Peón en los años treinta se caracteriza por ser de una buena factura técnica, con una eficacia en el uso del lenguaje cinematográfico de la que la mayoría de sus colegas carecía. Sólo hay que ver la *opera prima* de Juan Orol, *Madre querida* (1935) para percibir las diferencias en la dirección, en donde se descuidan notoriamente ciertas cuestiones técnicas. La experiencia de Peón lo hacía el gran técnico en aquellos primeros tiempos, pero su obra no tiene una voluntad autoral en lo temático, ni en lo visual. Se puede comprobar lo anterior, al comparar *Más allá de la muerte* (1935) escrita por Adela Sequeyro y dirigida por Peón, con *La mujer de nadie* (1937) de la directora, en donde se observan similitudes en el tratamiento cinefotográfico, en el que, si bien se trata del mismo fotógrafo (Phillips), es perceptible el interés de "Perlita" por ciertos tratamientos visuales. El buen oficio de Ramón Peón no le condujo a una personalidad propia en la dirección. Para Phillips la colaboración con el cubano constituyó una oportunidad para el despliegue de sus grandes capacidades cinefotográficas.

## **Adela Sequeyro (1901-1992)**

La joven Adela había sido actriz de cine silente; ingresó al periodismo cinematográfico en 1924 con el seudónimo de "Perlita", pero su pasión por el séptimo arte la conduciría a la realización.<sup>135</sup> Había actuado en *El prisionero trece* de Fernando de Fuentes (1933) y en *Mujeres sin alma* (1934) donde Ramón Peón dirigió la película escrita y producida por Juan Orol. Sus afanes la llevaron a escribir, producir y actuar en *Más allá de la muerte* (1935). "Perlita" tal vez pensó en *Mujeres sin alma*, en donde Juan Orol, que aún no tenía la confianza de los productores para dirigir, recurrió a la solvencia técnica de Peón, y decidió hacer lo mismo. Ese aprendizaje la condujo a dirigir su siguiente argumento: *La mujer de nadie* (1937). El melodrama ubicaba a una mujer maltratada por su padre, al abrigo y afecto de tres "bohemos", y a la trágica decisión final de abandonar el estado idílico en que la colocaba el amor platónico del trío. La cinta tiene una gran factura visual lograda por Alex Phillips. Se dice que una buena fotografía no salva una mala película, pero en este caso, la buena fotografía parece disimular las fallas de dirección de su *opera prima*. Así le parece a Emilio García Riera: "*La mujer de nadie* disimula la parquedad de su historia con muchos y buenos movimientos de cámara, bella fotografía de Phillips, uso adecuado del iris y de cortinillas para las transiciones, decorados de buen gusto y, sobre todo, un notable sentido del encuadre..."<sup>136</sup> Una nota publicitaria de la época hacía referencia a la visualidad como factor de éxito de la película:

*Perlita* tuvo el acierto de cuidar del detalle y de la fotografía, por eso la película resulta fina, inteligente y sabrosa durante todo su desarrollo. Plásticamente logró verdaderos cuadros dignos del pincel de un artista consagrado. Tal parece que esta película fue inspirada en viejos cuadros, ornamento de antiguas casonas, cuyos

---

<sup>135</sup> Eduardo de la Vega Alfaro, Patricia Torres San Martín, *Adela Sequeyro*, México, 2000, Archivo Fílmico Agrasánchez, Universidad de Guadalajara, (Colección Mujeres del cine mexicano/1).

<sup>136</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano, op. cit.*, Tomo 1, p. 274.

moradores coleccionaban las más delicadas expresiones del arte pictórico.<sup>137</sup>

Y es que la novel directora le atribuía gran importancia a la fotografía como factor de éxito de una cinta, además de la realización y las actuaciones<sup>138</sup>. Ésta debía ser una "fotografía psicológica", es decir, que armonizara con las situaciones y que concordara "con las condiciones anímicas de los personajes cinematográficos"<sup>139</sup> Le parecía que la concepción fotográfica de una cinta era una cuestión del director más que del camarógrafo, y que el entendimiento entre éste y el director era fundamental para llevar a cabo el concepto de la obra: "Si el fotógrafo tiene suficiente sentimiento artístico, plasma con maestría el propio temperamento directorial, pero si carece de él, si no pone lo 'suyo', la concepción del director fracasa por falta de entendimiento."<sup>140</sup> Dicha comprensión entre realizador y camarógrafo es perceptible en la factura de la obra. Lamentablemente, debido a la quiebra de "Producciones Carola" se truncó la carrera de una realizadora con personalidad propia. Adela Sequeyro sólo dirigió dos películas, en las que colaboraron Phillips y Fred Mandel<sup>141</sup> en la cámara.

La dirección de "Perlita" le atribuía gran importancia a lo cinefotográfico, lo que hizo que Phillips tuviera mayor espacio para el despliegue de sus recursos y se lograra una obra con mayores virtudes en lo visual que en la realización.

---

<sup>137</sup> Nota publicitaria sin fecha citada en Eduardo de la Vega Alfaro, Patricia Torres San Martín, *Adela Sequeyro, op. cit.*, p. 72

<sup>138</sup> Entrevista a Adela Sequeyro en *Ibidem*, p.84

<sup>139</sup> *Idem.*

<sup>140</sup> *Idem.*

<sup>141</sup> Fotógrafo de nacionalidad desconocida que trabajó en España durante los años treinta y camarizó en México seis películas entre 1937 y 1939 con directores como Raphael J. Sevilla.

### *La mujer de nadie* (1937)

La cinta está resuelta en interiores en esquema de iluminación con tendencia al *low key*. La copia revisada en la Filmoteca de la UNAM presenta zonas oscuras alrededor del cuadro y entonado al sepia. Se maneja un rango alto de contraste, con sistema de iluminación dirigida al espacio escénico, como en la



(Fig. 104). *La mujer de nadie*, 1937.

tienda de antigüedades en donde se distinguen las masas diferenciadas de luces y sombras en los muros y el piso, así como en la casa de los bohemios (Fig. 104). Destaca un contraluz de la protagonista que se desviste detrás de una sábana, misma que impide su encuentro con las miradas sorprendidas de los tres bohemios. Los primeros cuadros de la protagonista tienen iluminación "a la Rembrandt"<sup>142</sup> con *flou*, fondo fuera de foco; muy cuidados, como solía hacerlos Phillips. (Fig. 105)

García Riera mencionaba "un gran sentido del encuadre", más bien, se diría que Sequeyro tiene gran creatividad en la solución de emplazamientos. Como el de la cámara que mira a través del triángulo formado por el brazo, el codo y el cuerpo de uno de los bohemios, detrás del cual se esconde la actriz, de manera que el ojo de la cámara adopta el punto de vista de la protagonista, así como su angustia de ser descubierta. Otro ejemplo de ello sería una toma desde el interior de la chimenea con el fuego en primer plano y su titileo reflejado en los rostros de los personajes en segundo plano.



(Fig. 105). *La mujer de nadie*, 1937.

<sup>142</sup> Término utilizado en la fotografía de estudio en el último tercio del siglo XIX para designar una iluminación que se define por los grandes contrastes dramáticos, como la representada por el pintor barroco.

Los movimientos de cámara son pocos y de trayectoria lenta y sobria: paneos, *travellings* de alejamiento y acercamiento. Uno de éstos últimos va captando con lentitud en trayectoria semicircular a cada uno de los personajes en el lugar que ocupan en la habitación al amanecer; un pequeño plano-secuencia descubre a la protagonista tímida en su nuevo entorno de un encuadre medio a un plano general abierto. La moda de las transiciones de cortinillas esta presente.

Patricia Torres San Martín alude a una influencia pictórica en la fotografía de Phillips, además de coincidir con el comentario de García Riera sobre la visualidad que diluye las debilidades de la cinta: "...la coparticipación creativa del camarógrafo Alex Phillips, que en este caso tuvo oportunidad de hacer alarde de un estilo fotográfico evidentemente inspirado en la pintura clásica de los siglos XVIII y XIX, que en muchos momentos ayuda a superar las no pocas deficiencias de producción."<sup>143</sup> Dicha influencia pictórica quizá pueda relacionarse iconográficamente en la escena del columpio en el bosque en el que se mece la protagonista, observada por uno de los bohemios como en el cuadro de Jean Honoré Fragonard, *El columpio de 1798*. (Fig. 106) Si



(Fig. 106). *La mujer de nadie*, 1937.

<sup>143</sup> Eduardo de la Vega Alfaro, Patricia Torres San Martín, *Adela Sequeyro, op. cit.*, p. 82

bien el emplazamiento es casi frontal y no tres cuartos como en el cuadro, la luz parece emerger del centro del cuadro en donde está colocada la mujer.

Adela Sequeyro fue una realizadora con gran interés en la visualidad. La acuciosidad del trabajo de Phillips aportó los recursos cinefotográficos y constituye ejemplo de una buena colaboración director-camarógrafo; los conocimientos del camarógrafo estuvieron al servicio de una obra dirigida por una realizadora con poca experiencia pero con gran sentido cinematográfico.

### **Miguel Contreras Torres**

El moreliano remonta su trayectoria cinematográfica a los inicios de los años veinte, década durante la cual obtuvo experiencia en la actuación, guionismo, producción y dirección, tanto en cintas documentales como de ficción. Antes de *Revolución* (1932), primera que hizo en la nueva era del sonido directo, había participado en cerca de quince trabajos realizados en el país a lo largo de la década, cuestión que lo convertía en el director con más trayectoria en los albores de la producción industrial del cine mexicano. Sin embargo, dicho bagaje no estableció una diferencia de factura con la generalidad de los realizadores en una época en que, según el productor Adolfo Sánchez Tello: "cualquier persona culta o no, sin preparación técnica, ni más experiencia que alguna actividad conectada con la industria, se cree capacitada para dirigir: actores, camarógrafos, cronistas, parientes o amigos que acompañan a los directores en calidad de curiosos, argumentistas y...hasta extras".<sup>144</sup>

Una carrera como la de Contreras Torres en los años treinta se explica por sus relaciones (fue amigo cercano del general Lázaro Cárdenas), por suerte (a saber cómo, *Juárez y Maximiliano* obtuvo financiamiento de la *Columbia Pictures*), y un optimismo que Gabriel Ramírez calificaría como "a prueba de bomba". Sus capacidades como actor, argumentista y, sobre todo, como realizador, serían considerablemente limitadas, aderezadas por una grandilocuencia que sólo las haría más evidentes.

---

<sup>144</sup> Carlos del Paso, "Sánchez Tello opina sobre el cine nacional", *Hoy*, 26 de febrero de 1938 en Gabriel Ramírez, *Miguel Contreras Torres*, Guadalajara, Jalisco, Universidad de Guadalajara, Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas, 1994, p. 47



El género histórico fue el más recurrente dentro de su filmografía, en donde la Historia se convertía en pretexto y escenario idóneo para el despliegue de sus obsesiones sentimentales y las de su mujer, Medea de Novara. Paradójicamente, acudía a asesores históricos, para terminar tergiversando toda fidelidad a los hechos: "era un cine hundido en los pantanos de la pseudohistoria patria"<sup>145</sup> diría Ramírez.

Y si su comprensión del oficio de la realización era muy elemental y primitiva, su entendimiento de lo cinefotográfico lo sería también. Su cine se caracteriza por una cámara estática, sin ningún sentido de la angulación (véase el análisis de *Tribu*), con vestigios del tipo de emplazamientos del cine mudo, y carente de propuesta visual. Sin embargo, se allegó de buenos artífices de la luz, que si bien no suplían al director (un fotógrafo nunca lo hace, aunque Gabriel Figueroa diga lo contrario) podían mejorar el poco sentido formal de la realización. Alex Phillips sería su fotógrafo de cabecera, ya que de once cintas realizadas por Contreras Torres en la década a partir del reinado del sonido directo, colaboró con él en diez de ellas. Ezequiel Carrasco trabajó en *Revolución* (1932)<sup>146</sup>, *Juárez y Maximiliano* (1933), y *iViva México!* (1934)<sup>147</sup>. Ross Fisher y Arthur Martinelli participaron también en *Juárez y Maximiliano* y Gabriel Figueroa en *Tribu*.<sup>148</sup> Aquí se analizan cinco obras como ejemplos representativos, tres de ellas pertenecientes al género histórico, una de ellas al de comedia, y la otra al de capa y espada. A pesar de su afición por los "temas históricos", como todos los directores de la época, Contreras Torres incursionó con menor fortuna en otros géneros. La utilización generalizada del mismo esquema de iluminación para todas ellas, independientemente del género, sólo demuestra la gran libertad que la industria mexicana ofrecía (para bien o para mal) en el terreno de las soluciones visuales, que en la industria de

---

<sup>145</sup> *Ibidem*, p.42

<sup>146</sup> Según los créditos de Emilio García Riera en *Historia documental del cine mexicano, op.cit.*, la cinefotografía estuvo a cargo de Carrasco y Alex Phillips, cuestión que no pudo corroborarse debido a que no se tuvo acceso a la cinta.

<sup>147</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano, op. cit.*, Tomo I, p. 136.

<sup>148</sup> Aunque en los créditos de cinefotografía aparece después del de Phillips, se le reconoce como co-fotógrafo, cuestión que personalmente me parece una cortesía del generoso Phillips, ya que Figueroa aún no tenía categoría de director de fotografía.

Hollywood estaban bastante codificados, tanto por género como por casa productora.

### *Juárez y Maximiliano (1933)*

“Si la razón la tenía Juárez, el *show* lo tenía Maximiliano”, diría Emilio García Riera de una película contradictoria en más de un sentido, empezando por su título y su contenido, con sólo dos breves apariciones de Benito Juárez. La cinta fue financiada por la Columbia Pictures<sup>149</sup> con un presupuesto de 500,000 pesos<sup>150</sup>, descomunal cantidad teniendo en cuenta que el trabajo anterior del director, *La noche del pecado* (1933), tuvo un costo cercano a los 50,000. Y no sólo eso, el gobierno le apoyaba: “Los peritos del Museo Nacional han sido puestos a su disposición por orden del señor presidente de la República...”<sup>151</sup> Dicha asesoría, sobra decirlo, nunca fue tomada en cuenta en ninguna de las películas del género favorito del director, “...la Historia era burlada una vez más”<sup>152</sup> diría Gabriel Ramírez.

Participaron en la primera superproducción de género histórico cuatro camarógrafos, según los créditos aparecidos en la cinta<sup>153</sup>: Arthur Martinelli<sup>154</sup>, Ross Fisher, Ezequiel Carrasco y Alex Phillips. La cinefotografía a cuatro manos le otorga a la obra un carácter disparejo.

El esquema general de iluminación predominante es el *high key*. Se trata de una cinta con varias escenas filmadas en exteriores y algunas locaciones (la plaza de Santo Domingo, la Catedral Metropolitana, el Castillo de Chapultepec, el Cerro de las Campanas, el Jardín Borda). Los interiores están solucionados en el esquema mencionado de tono alto, quizá porque los elementos del boato imperial debían ser vistos con toda claridad, aunque hay ciertas diferencias de contraste en los diferentes espacios. En el palacio imperial, cuando la acción

<sup>149</sup> Gabriel Ramírez, *Miguel Contreras Torres 1899-1981, op. cit.* p.40

<sup>150</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano, op. cit.*, Tomo 1, p. 82

<sup>151</sup> Boletín Publicitario en Gabriel Ramírez, *Miguel Contreras Torres, op. cit.*, p. 40.

<sup>152</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>153</sup> La ficha técnica de Emilio García Riera en *Historia documental, op. cit.*, Tomo I, p. 82 y Gabriel Ramírez en *Miguel Contreras Torres, op. cit.*, p. 41 indican otro fotógrafo más, Manuel Gómez Urquiza, que no se despliega en los créditos de la cinta, considerada aquí como fuente primaria.

<sup>154</sup> Fotógrafo de origen italiano que trabajó en la industria de Hollywood de 1916 a 1948. <http://www.imdb.com>

desarrollada es de carácter oficial, hay poco contraste, generalmente en planos abiertos; sin embargo, secuencias como la del baile, es sustancialmente más contrastada. (Fig. 107 y 108)



(Fig. 107). *Juárez y Maximiliano*, 1933.



(Fig. 108). *Juárez y Maximiliano*, 1933.

Otro espacio con mayor contraste es la cárcel del emperador en Querétaro, aunque dentro de la lógica del esquema establecido. Esta iluminación es de las mejores de la cinta, con las sombras de los barrotes reflejadas sobre el muro dispuesto en cuadro de manera diagonal. Este tipo de composición con la sombra en perspectiva diagonal lo utilizará en una obra posterior, *Celos* (Arcady Boytler, 1935), aunque ello no demuestra que Phillips fuese el responsable, sí permite suponer su mano (Fig. 109)



(Fig. 109). *Juárez y Maximiliano*, 1933.



Fotograma de *Celos* (Arcady Boytler, 1935)

Donde se distingue de manera inequívoca la mano de Phillips es en algunos primeros planos de Medea de Novara en que la iluminación es muy sutil y presenta un *flou* discreto. (Fig. 110). No todos los primeros planos de Medea tienen el mismo tratamiento, en lo que se percibe, de nuevo, distintas facturas.



(Fig. 110). *Juárez y Maximiliano*, 1933.

El *Te Deum* en Catedral está mal iluminado, con una luz principal frontal al centro y poca luz de relleno en el entorno, demasiado oscuro y contrastado, fuera del tono general en que están solucionados los interiores. (Fig. 111)



(Fig. 111). *Juárez y Maximiliano*, 1933.

Los exteriores son muy dispares, tanto en la solución visual, como en movimientos de cámara. Las tomas de la procesión en Santo Domingo son planos generales con cámara fija, lo que le hace decir a Emilio García Riera que el desfile parecía filmado para un noticiero de principios de siglo<sup>155</sup> (Fig. 112). Otras tomas en exteriores resultan muy contrastadas, en donde los personajes son casi siluetas. ( Fig. 113)

<sup>155</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano, op. cit.*, Tomo 1, p. 84.



(Fig. 112). Juárez y Maximiliano, 1933.



(Fig. 113). Juárez y Maximiliano, 1933.

Si bien García Riera señala que: "La cámara permanece estática, y es mejor que así sea, pues aunque los encuadres sean deplorables más lo resultan los escasos movimientos que Contreras Torres permitió a sus fotógrafos..."<sup>156</sup> Esto sólo resulta cierto en la mencionada secuencia del desfile en Santo Domingo, porque en las escenas de batalla hay varios paneos bastante erráticos. Esto por un lado demuestra que, o Contreras Torres no tenía concepto de unidad visual y lo mismo ordenaba una cosa que la otra, o se desentendía de tales cuestiones y dejaba hacer a sus fotógrafos, lo que en cualquiera de los dos casos, teniendo tantos, daría el mismo resultado: falta de unidad formal. Lo que sí es notorio, sobre todo en la parte de la fiesta en palacio, es que se quiere captar los detalles del boato imperial expresado en la escenografía, así que la cámara emplazada en el remate del trono, baja de manera parsimoniosa desde el techo hasta encuadrar a los emperadores sentados, mientras la cámara continúa en *travelling* de acercamiento para concluir con un primer plano a los emperadores. Llegados a este punto, Maximiliano voltea hacia Carlota para emitir, lo que uno supondría como cuestión trascendental después de tan solemne plano-secuencia: "¿Bailamos Carlota?" En la escena en que la emperatriz despierta, la cámara baja desde el lujoso toldo de la cama, dándole gran importancia al lujo del mueble. Parecería que Contreras Torres subordina los movimientos al énfasis visual sobre algunos muebles y objetos imperiales.

---

<sup>156</sup> *Idem.*

La revisión de la cinta y de otros trabajos de los fotógrafos conduce a pensar que Phillips y Carrasco fueron los responsables de los interiores (ambos se caracterizan por sus esmerado trabajo de iluminación) y Fisher y Martinelli de los exteriores.

Deficiencias en la dirección de actores, del guión, de la edición (notorios sobre todo en las secuencias de batalla), serían casi moneda de cambio en esta época de aprendizajes, pero las deficiencias en la fotografía, serían achacables a un director sin concepto visual definido. En este caso, las razones económicas no serían plausibles, ya que se trata de la primera superproducción en México. Quizá fuese miseria autoinflingida (ya que Contreras Torres no sólo era el director y guionista, sino también el productor), ya que un testimonio sobre la asignación de recursos al vestuario revela una situación que pudiese aplicarse también a la fotografía: "el vestuario era de utilería y se realizó a pedazos, ya que, según Contreras Torres, se acababa el dinero; yo opino que se lo gastaba o guardaba, pues pagaba muy poco y mal, o quedaba a deber".<sup>157</sup> Tal comentario permite pensar que con tal actitud ahorrativa, no habría condiciones para la repetición de tomas defectuosas.

Sin embargo, la cinta tuvo un gran éxito de taquilla y de crítica, al punto de que Luz Alba, la periodista cinematográfica más severa de la época, calificaría a *Juárez y Maximiliano* como "la cinta mexicana que puede presentarse con más decoro en el extranjero".<sup>158</sup> Dicho éxito le permitió continuar con una indiscutiblemente tozuda carrera cinematográfica.

---

<sup>157</sup> *Idem.*

<sup>158</sup> Luz Alba citada en *Ibidem*, Tomo 1, p. 86

### *Tribu* (1934)

El gusto de Contreras Torres por el género histórico sin fundamento se hace explícito en esta ocasión con una advertencia al espectador: "*Tribu* ocurre en cualquier parte de América, sin apego a los cánones históricos. Es un romance de amor..." La conquista se convierte en un escenario de anacronismos y dislates para el "romance de amor" entre el indio



(Fig. 114). *Tribu*, 1933.

emplumado, Miguel Contreras Torres y la condesa española que vivió mucho tiempo en Inglaterra, Medea de Novara.

Este tratamiento condujo al punto del humor involuntario en los espectadores, según un testimonio de su recepción en la época: "...el público la acoge con buen humor, como si se tratara de una comedia."<sup>159</sup>

El plan general de iluminación elegido para dicha historia es el *high key*<sup>160</sup>, por el que parece tener preferencia el director. Phillips lo soluciona dando sutiles gradaciones entre las luces principales, las de relleno y el *back light*, como puede apreciarse en la escenografía, en donde unos muros blancos obtienen a través de ello distintos matices y volúmenes (Fig. 114). En esta cinta, los primeros planos de Medea de Novara son aún más cuidados y con una difusión más fuerte (Fig. 115).



(Fig. 115). *Tribu*, 1933.

<sup>159</sup> Luz Alba, *Ilustrado*, 27 de enero de 1935 en Gabriel Ramírez, *Miguel Contreras Torres, op. cit*, p. 153.

<sup>160</sup> Los créditos mencionan a Phillips y a Gabriel Figueroa en el rubro de fotografía, en un periodo en el que el primero es aún maestro del segundo. La cinta está realizada en su totalidad a la manera de Phillips.



(Fig. 116). *Tribu*, 1933.



(Fig. 117). *Tribu*, 1933.

interesantes, casi siempre contra un muro a noventa grados de la lente de la cámara, lo que le confiere un cierto carácter teatral. (Fig. 118)

En algunas ocasiones (Fig. 116), Phillips ilumina de manera independiente la parte de la escenografía justo detrás del personaje, lo que le confiere una especie de halo lumínico. Esto es algo que solía hacer desde *Santa* (1931) pero en esta cinta lo hace de manera muy sutil debido al esquema predominante.

Aquí ya encontramos uniformidad visual en cuanto a la iluminación, los encuadres y los movimientos de cámara. Existe un predominio, como en la cinta anterior, de planos abiertos, no sólo en exteriores, sino en interiores, lo que parecería un vestigio del cine mudo aún presente en Contreras Torres, y no sólo la voluntad de enfatizar un decorado (Fig. 117)

Otra característica del director consiste en el predominio de emplazamientos frontales a los personajes, sin búsqueda de angulaciones propositivas o





(Fig. 118). *Tribu*, 1933.



(Fig. 119). *Tribu*, 1933.

Sin embargo, en los planos generales en exteriores, la composición con gente en movimiento es en diagonal a través del cuadro. Se trata de una regla compositiva presente en todos los fotógrafos, de no trazar líneas paralelas en una imagen (Fig. 119).

Los movimientos de cámara son pocos, y los utiliza más bien en interiores: paneos, y *travellings* de acercamiento y alejamiento. Se observan algunos plano secuencias cortos pero efectivos. Sobre el estatismo de la cámara y el carácter teatral de los emplazamientos (responsabilidad del director, quien es el que determina los anteriores elementos) comentaría la crítica Luz Alba:

Por otra parte, las escenas están vistas, no con ojo movable y vivo, sino fijo; todo está dispuesto exactamente delante de la cámara, --como se hace en las fotografías fijas--al parecer por carencia del espacio. El cuadro resulta poco natural, forzado y por esta falta de destreza técnica, acentúa aún más el fuerte sello de simulación que refleja la obra.<sup>161</sup>

#### *No te engañes corazón* (1936)

Miguel Contreras Torres, de acuerdo al espíritu de experimentación de la época, ahora incursionaba en el género de la comedia, aunque de manera poco afortunada. Actuaron en la cinta *Cantinflas* haciendo pareja con *Don Catarino*, quienes fueron solamente personajes secundarios. La obra, que García Riera califica como "bastante primitiva", guarda poco interés, salvo porque se trata del debut cinematográfico del cómico mencionado. La fotografía de esta comedia coincide con la convención que establece el *high key* como plan general de iluminación. (Fig. 120)

En esta obra, no hay primeros planos de *glamour* con difusión para las mujeres, quizá por el género del que se trata. Lo destacable serían los movimientos de cámara, entre los que resalta un preciso *travelling* semicircular de primer plano a *full shot* realizado de manera tan lenta y sobria, que es casi imperceptible al espectador,



(Fig. 120). *No te engañes corazón*, 1936.

responsabilidad más del fotógrafo que de un director cuyos intereses y capacidades formales eran casi nulos. Con todo y su modesta producción, la cinta está mejor fotografiada y tiene mayor unidad formal que *Juárez y Maximiliano* (1933) gracias a los buenos oficios de Alex Phillips.

#### *La Paloma* (1937)

---

<sup>161</sup> Luz Alba, *Ilustrado*, 27 de enero de 1935 en Gabriel Ramírez, *Miguel Contreras Torres, op. cit.*, p. 153.

El tema del imperio, el favorito del director para dar rienda suelta a los delirios románticos de la pareja Contreras-Novara, para quienes la historia de México es tan sólo un pretexto escénico, se presenta por segunda ocasión; una tercera, con el título de *The Mad Empress* (1939)<sup>162</sup>, no se analiza aquí debido a que no se tuvo acceso a ella. El esquema general de iluminación de *La Paloma* es, de nuevo, el *high key*, salvo en ciertas escenas como la de la cárcel; aunque hay un mayor contraste que en *Juárez y Maximiliano* (1933). Predomina la representación de luz de día.

Los interiores imperiales están tomados en planos generales para mostrar de nuevo la cama de Carlota, su despacho con un cuadro de gran factura con su efigie (Fig. 121); el de Maximiliano decorado con su retrato correspondiente; y el del general Bazaine con el de Napoleón III.

En los interiores del bando opuesto, los chinacos comandados por Contreras Torres como el coronel a cargo, son notables la sutil diferencia de intensidad entre la luz principal y las complementarias, para dar distintos relieves al espacio arquitectónico y delinear a los tres personajes. Véase el detalle del *back light* de Carlos Orellana. Aquí predominan los planos medios, ya que no hay necesidad de mostrar lujos escénicos. (Fig. 122)



(Fig. 121). *La Paloma*, 1937.



(Fig. 122). *La Paloma*, 1937.

---

<sup>162</sup> Propiedad de la Warner Brothers Company.

Se utilizó para toda la obra un lente suave, a diferencia de *Juárez y Maximiliano* (1933), que junto con el contraste mencionado, le da un cierto carácter visual uniforme. Se percibe falta de detalle en los negros, lo que quizá pueda constituir un deterioro de la copia.<sup>163</sup>



(Fig. 123). *La Paloma*, 1937.

Los exteriores se tomaron a distintas horas del día (perceptible en las sombras proyectadas), unificados a través del control del contraste en el proceso de impresión del positivo. Las escenas de jinetes y ejércitos se resuelven en composiciones en donde éstos describen líneas diagonales a través del cuadro cinematográfico (Fig. 123). Las pocas escenas de batalla son más afortunadas que en *Juárez y Maximiliano* (1933) debido a una mejor labor de edición.

Las escenas de la cárcel, como se ha mencionado con anterioridad, suelen presentar mayor contraste lumínico debido a que, por convención, es un sitio de oscuridad moral. Phillips ilumina de manera poco naturalista el fondo de manera independiente a las luces que reciben los personajes (Fig. 124). Un primer plano de Medea de Novara



(Fig. 124). *La Paloma*, 1937.

cuando va hablar con el Papa recurre a este mismo tipo de dramatismo lumínico, independiente del poco afortunado recurso histriónico que quiere reflejar locura a través de una mayor apertura ocular. Una fuente lateral funciona como luz principal en una mitad de su rostro, el detalle del brillo en el labio complementa el cuadro con la consabida difusión o *flou*. (Fig. 125)

---

<sup>163</sup> Se trata de una copia de Televisa, que generalmente tiene cintas en mejores condiciones que las de la Filmoteca de la UNAM.

Hay pocos movimientos de cámara, la mayoría son paneos. Uno de ellos resuelto de manera inusual para Phillips, que tiene gusto por la sobriedad y elegancia cinética, ya que es demasiado rápido para ser efectivo y demasiado lento para ser barrido, quizá no se tuvo el tiempo o el metraje suficiente para repetir la toma.



(Fig. 125). *La Paloma*, 1937.

Un director con poco sentido de lo cinematográfico (que, dicho sea de paso, nunca adquirió) se vio muy beneficiado por la calidad cinefotográfica que otorgó un camarógrafo de la experiencia y capacidad de Alex Phillips. Por otro lado, una realización limitada, como la de Contreras Torres, poco permitía el lucimiento y despliegue de las capacidades visuales de un fotógrafo como Phillips.

### **Miguel Zacarías (1908-2006)**

El joven de origen libanés debutó en el cine mexicano a los veinticuatro años. Había viajado a Nueva York para estudiar arte dramático en la Universidad de Columbia donde según las palabras del propio Zacarías, estudió arte dramático, construcción de escenografía, dirección y composición fotográfica<sup>164</sup>. Al mismo tiempo entró a trabajar a los laboratorios Malcolm en donde adquirió conocimientos en el pegado de película, revelado e impresión.<sup>165</sup> Esta experiencia le fue muy útil al año siguiente, ya que en 1932, recibió su primera oportunidad en la cinta *Sobre las olas* sin haber dirigido antes. Contó con la colaboración de Ramón Peón, Raphael J. Sevilla, Carlos L. Cabello, René Cardona y el cinefotógrafo Guillermo Baqueriza<sup>166</sup>, ayuda que terminó por resentir. Su deseo era "hacer un cine artístico...Ciertas

<sup>164</sup> Entrevista a Miguel Zacarías en *Testimonios para la historia del cine*, México, 1975, Cineteca Nacional, T. IV, (Cuadernos de la Cineteca), p. 53

<sup>165</sup> *Idem.*

<sup>166</sup> *Idem.*

escenas tenían emplazamientos con arte, pero todo el mundo 'metió su cuchara', unos en plan de ayuda y otros para llamar la atención."<sup>167</sup> La cinta presentaba una cámara de sorprendente dinamismo para los tiempos en que, como fue mencionado con anterioridad, el sonido había casi inmovilizado a la lente. El trabajo de Baqueriza en la iluminación, revelaba no sólo solvencia, sino a un gran fotógrafo experimentado. Don Miguel Zacarías era poco proclive al reconocimiento de las labores de los demás, en especial de los cinefotógrafos: "...A mí en realidad no me importaba quién se encargaría de la cámara, porque yo sabía tanto como ellos..."<sup>168</sup> Y es que un año de estudio teórico, no podía compararse con la experiencia de años de praxis de la mayoría de los fotógrafos que trabajaban en los años treinta para la industria, salvo por debutantes como los Martínez Solares, el gordo Herrera o Gabriel Figueroa.

Zacarías realizó siete largometrajes en la década; en dos de ellos colaboró con Phillips<sup>169</sup>, dos con Ross Fisher, uno con Víctor Herrera, otro con los hermanos Gilberto y Raúl Martínez Solares y su *opera prima* con Guillermo Baqueriza. Había incursionado en varios géneros: melodrama, musical, misterio, pero su favorito sería la comedia. Si bien el interés fundamental de Zacarías como director era la viabilidad comercial y no un espacio de expresión personal, se trata de un realizador con un fuerte interés en la visualidad, expresado desde sus inicios en la década de los treinta.

#### *El baúl macabro* (1936)

Era la primera vez que Phillips colaboraba con Miguel Zacarías. Para el director, esta sería la cuarta cinta, en donde incursionaba en el incipiente género de horror y misterio. La desaparición y asesinato de jóvenes doncellas, llevados a cabo por un médico y su criado jorobado Mozabú planteaba ciertas necesidades en la solución visual de la historia. Es aquí donde radica su importancia, no sólo cinematográfica sino también cinefotográfica, ya que se trata de un género muy poco desarrollado en la época, y al que Phillips se

---

<sup>167</sup> *Idem.*

<sup>168</sup> *Ibidem*, p.57.

<sup>169</sup> El otro trabajo sería *Los enredos de papá* (1938) al cual no se tuvo acceso.

enfrentaba por primera vez. Emilio García Riera menciona la fotografía de esta cinta como una de sus grandes virtudes:

...muy bien fotografiada con buenos y continuos movimientos de cámara, contrastes de luz y sombra y encuadres inventivos: hay algunos *top shot* inspirados, como uno desde lo alto de una escalera de caracol, y un frecuente uso de objetos –gasas y otras telas, sobre todo—interpuestos entre la cámara y los personajes, al modo barroco.<sup>170</sup>

La copia revisada en Filmoteca de la UNAM presentaba tal deterioro, que sólo se podía seguir la historia por medio del audio, y de la que era imposible extraer observación alguna acerca de la imagen. La copia perteneciente al Archivo Agrasánchez,<sup>171</sup> aunque presenta un deterioro visible en el contraste excesivo y falta de nitidez, permitió llegar a las siguientes observaciones.

Se trata de una iluminación con voluntad de representación naturalista. Así que los mismos espacios se construyen lumínicamente de manera diurna y nocturna alternativamente. De este modo, veríamos tendencias hacia los dos esquemas planteados: el *low* y el *high key*.



(Fig. 126). *El baúl macabro*, 1936.

La primera escena en que ocurre el robo de una joven del hospital, se soluciona en *low key*, ya que además, la identidad del culpable está oculta al espectador, por lo que su rostro permanece en la oscuridad. El geometrismo de un fragmento de la cama en primer plano, se corresponde con el geometrismo construido lumínicamente al fondo con la misteriosa silueta en segundo plano. El contorno izquierdo de la cama es delineado con dos fuentes de luz a 45 grados cada una, siendo de mayor intensidad la de la izquierda. (Fig. 126)

<sup>170</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano, op. cit.*, Tomo I, p.209.

<sup>171</sup> Agradezco al Dr. Ángel Miquel el haberme facilitado la copia.

El hospital se representa también con luz de día, en donde los valores de las luces de relleno son más altos, sin que el predominio de los blancos cause la pérdida de detalle. (Fig. 127). Otros espacios en el mismo esquema son: la estación de policía (Fig. 128), la casa del Dr. Monroy (Fig. 129), e incluso el laboratorio donde matan a las doncellas.



(Fig. 127). *El baúl macabro*, 1936.



(Fig. 128 y 129). *El baúl macabro*, 1936.

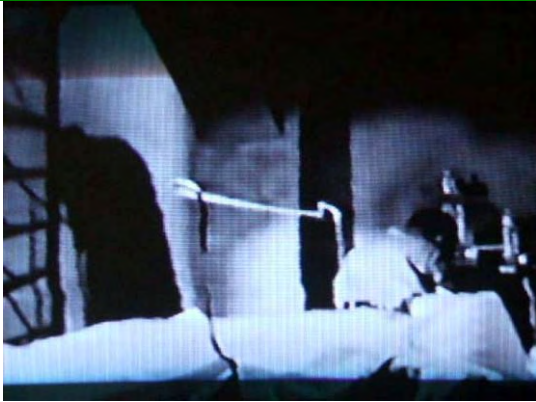


La iluminación convencional de cinta de horror se define por el emplazamiento de la fuente por debajo del sujeto. Ésta se utiliza en ocasiones selectas; son el criado jorobado y el médico asesino, en el espacio de éste último, los que reciben este tipo de solución, proyectando sombras duras. Se recurre a éstas últimas, sobre todo en la secuencia final de la cinta cerca de escalera del laboratorio. (Fig. 130)



(Fig. 130). *El baúl macabro*, 1936.

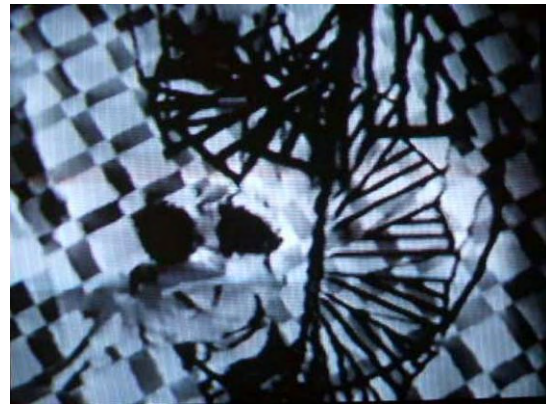




(Fig. 130). *El baúl macabro*, 1936.



Algunos emplazamientos tienden a la geometrización en la composición, como se mencionó con anterioridad, generalmente con cámara a nivel; de ellos destaca un afortunado *top shot*, mencionado también por García Riera. (Fig. 131)



(Fig. 131). *El baúl macabro*, 1936.

Predominan los encuadres medios y los *full shots*, siendo pocos los acercamientos (Fig. 132). Una película de horror está despojada de *glamour*, salvo por un *floú* de la muy joven Esther Fernández.

La cámara es muy dinámica con varios paneos, *tilts*, largos y precisos *dolly in* y *out*, con una voluntad de construcción de plano secuencias cortas. Contribuye el dinamismo de la cinta la edición, en donde las transiciones se construyen de manera diversa: con corte directo sobre lo que diría Zacarías: "...usamos una técnica



(Fig. 132). *El baúl macabro*, 1936.

dinámica –que ahora es nueva... la de cortes rápidos, porque nos costaba mucho emplear disolencias”<sup>172</sup>. Otra forma de transición, sorprendente en la época, es a través de los movimientos de cámara en los que se construía a su vez una elipsis por medio de un paneo. Ejemplo de ello es un emplazamiento al rostro de una enfermera, la cámara baja en *tilt* a sus zapatos y panea rápidamente a la izquierda para entrar en la imagen de unas huellas; la cámara sube en *tilt* hacia otro personaje en escena y tiempos distintos. Este tipo de transiciones, que no necesariamente se convierten en elipsis, son recurrentes y Zacarías las construye a través de objetos como libros, periódicos o un velo. Con éste último, la cámara está en acercamiento en un personaje femenino, se mueve hacia atrás y cae un velo, se mantiene el foco en éste para después enfocar a otro personaje femenino. (Fig. 133)



(Fig. 133). *El baúl macabro*, 1936.

Es clara la voluntad formalista de Miguel Zacarías en esta cinta. Se trata de un director preocupado por cuestiones visuales en una época donde ello no sería una característica del periodo. Esta fue la primera ocasión en la que Phillips tuvo que resolver una cinta de este género, poco frecuente en esos tiempos en el cine mexicano, con bastante fortuna.

---

<sup>172</sup> Entrevista a Miguel Zacarías en *Testimonios para la historia del cine*, op. cit., T. IV, p.54.

## Alex Phillips (1900-1977)

No era raro en la industria cinematográfica norteamericana que destacados cinefotógrafos decidieran saltar a las labores de dirección. Casos como el de James Wong Howe, Karl Freund, y más recientemente Bill Fraker o Haskell Vexler, han incursionado en las labores de realización con diferentes grados de éxito. Sin embargo, todos ellos regresaron a la dirección de fotografía y se consideran a sí mismos cinefotógrafos antes que directores.<sup>173</sup> En la industria nacional existen los de Guillermo Baqueriza y Gilberto Martínez Solares. Baqueriza, quien fue mencionado con anterioridad, trabajó con Miguel Zacarías en su *opera prima* y creía que su labor en ella, le convertía en co-autor. También colaboró en *La Llorona* (Ramón Peón, 1933) en donde realizó no sólo las labores tras la cámara, sino también estuvo a cargo de la edición.<sup>174</sup> En *Madre querida* (Juan Orol, 1935) también hizo la fotografía, pero trabajó en la adaptación junto con el director. Sus incursiones en la edición y la adaptación, ya perfilaban su intención de incursionar en la realización. Ese mismo año se le presentó la oportunidad para dirigir en *Los desheredados*, en donde también hacía la fotografía y la adaptación.<sup>175</sup> La muerte sorprendió al director debutante hacia el final de la película, cuyas escenas finales fueron terminadas por Carlos L. Cabello y editada por Juan Bustillo Oro.<sup>176</sup>

Mejor fortuna tuvo otro cinefotógrafo, Gilberto Martínez Solares, inició su carrera en el cine con Miguel Zacarías en la dirección en *Rosario* (1935). Tres años después, debutó como director en *El señor alcalde* (1938), con bastante fortuna en el género de la comedia, mismo que le mantuvo en el oficio por más de medio siglo.<sup>177</sup>

Alex Phillips tenía catorce años trabajando en labores cinefotográficas, cuando Francisco Zárraga le sugirió al productor debutante, Salvador Elizondo<sup>178</sup>, que el camarógrafo dirigiera *Hoy comienza la vida* (1935). La

---

<sup>173</sup> Leonard Maltin, *op. cit.*

<sup>174</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano, op. cit.*, p. 81.

<sup>175</sup> *Ibidem*, p. 189.

<sup>176</sup> *Idem*. Véase Juan Bustillo Oro, *Vida cinematográfica, op. cit.*

<sup>177</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano, op. cit.*, Tomo 2, p. 69

<sup>178</sup> Entrevista a Salvador Elizondo en *Testimonios para la historia del cine*, p. 81

película resultó un fracaso tanto de crítica como de taquilla; el productor recuperó de su inversión la cantidad de diecisiete pesos.<sup>179</sup> La copia que existe en Filmoteca de la UNAM es inaccesible, ya que se trata de una copia incompleta en nitrato. A pesar de ello, debe señalarse su importancia en la carrera del fotógrafo, que nunca más volvió a incursionar en la dirección. Emilio García Riera comenta que sus imágenes están bien, pero no funcionan; que

no hay una sola escena que no esté bien encuadrada y fotografiada con cuidado, incluidas unas con lluvia, espejos o fuegos de artificios, pero los 'barridos', las cortinillas y otros recursos visuales de encadenamiento no logran ligar esas imágenes entre sí; la edición no pudo salvar lo que fue filmado sin idea de continuidad...y sin apoyo en un diálogo eficiente y suficiente...<sup>180</sup>

El mismo Phillips no estaba contento con la película y señaló que hubo muchas manos de por medio.<sup>181</sup> Ciertamente, tuvo en la codirección a Juan José Segura, como asistente a Carlos L. Cabello y en el argumento y los diálogos a Francisco Zárraga. Quizá también incidieron razones como las esgrimidas por el cinefotógrafo John Dalton:

Many of the few cameraman here have been given a megaphone and failed as directors. But why? They failed because they remained cameramen. They kept on worrying about the photography, ordering lights, etc., thereby driving both cameraman and the gaffer absolutely crazy. The result? That the picture was neither photographed nor directed. It is contrary to reason to photograph and direct simultaneously. The new director must forget that he ever was a cameraman...<sup>182</sup>

---

<sup>179</sup> *Idem.*

<sup>180</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano, op. cit.*, p. 184

<sup>181</sup> Entrevista a Phillips por Hugo del Mar, el 27 de octubre de 1935, publicación no manifestada, citada en *Idem.*

<sup>182</sup> John Dalton, "The Cameraman as Director", *International Photographer*, Julio de 1934 citado en John Dalton, *Painting with Light*, Los Angeles, University of California Press, 1995, p. xiv.

El fracaso económico rotundo de su debut como director se convirtió en despedida. Ningún productor le volvería a contratar después de esa experiencia. Phillips continuó una carrera destacada en lo que era lo suyo: las artes de la luz y el movimiento.

### **Alejandro Galindo**

Seducido por el cine, enfiló su entusiasmo hacia Hollywood. Ahí comenzó limpiando el piso de la sala de secado de negativo, para continuar en subtítulo y labores de edición, mientras de noche estudiaba construcción dramática.<sup>183</sup> Después de la crisis del veintinueve, decidió regresar a México. Su experiencia en Hollywood le valió comenzar como argumentista en *El baúl macabro* (Miguel Zacarías, 1936).<sup>184</sup> Su debut como director fue en la cinta *Almas Rebeldes* (1937) con un argumento suyo, donde con todo "que no era un material propicio a grandes esplendores, Alejandro Galindo dio muestra ya de sus cualidades: los movimientos y los diálogos de los personajes se hacían vivaces y naturales...los encuadres eran buenos, no teatrales..."<sup>185</sup>

Realizó seis largometrajes en la década, en donde tuvo de colaboradores en la cámara a Jack Draper, con quien debutó en *Almas Rebeldes* (1937); a Gabriel Figueroa en *Refugiados en Madrid* (1938) y *Mientras México duerme* (1938); a Raúl Martínez Solares en *El muerto murió* (1939); y a Alex Phillips en la adaptación de la novela de Edmundo d'Amicis *Corazón de niño* (1939). Los elementos del cine de Galindo estaban aún en ciernes, aunque había muestras, señaladas por Emilio García Riera, de sus cualidades en la construcción de diálogos. En el sentido visual, se puede señalar que es una narrativa eficaz, con buen ritmo, cuando la lentitud había sido un rasgo característico de los años treinta, con sobrios y precisos movimientos de cámara.

---

<sup>183</sup> Entrevista a Alejandro Galindo, *Testimonios para la historia del cine*, México, 1975, Cineteca Nacional, T. I, (Cuadernos de la Cineteca).

<sup>184</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, op. cit., p. 218.

<sup>185</sup> *Ibidem*, p. 262.

### *Corazón de niño* (1939)

El melodrama de conflictos infantiles sería resuelto en esquema *high key*, aunque con buen contraste, mantenido de manera uniforme tanto en exteriores como interiores. Hay una voluntad de representación naturalista de la luz, con la mayoría de las escenas en el día y pocas nocturnas.



(Fig. 134). *Corazón de niño*, 1939.

La iluminación de la escuela en los interiores tiende al naturalismo en la representación, donde la fuente principal proveniente de las ventanas es verosímil, aunque en pocas ocasiones aparecen éstas en la imagen. Hay una tendencia más bien a construir el verismo lumínico a través de las sombras proyectadas en el espacio escénico. (Fig. 134)



(Fig. 135). *Corazón de niño*, 1939.

En los exteriores, se utiliza desde luz natural cenital (de mediodía) a la crepuscular, generalmente a la hora de salida, perceptible en la fachada de la escuela que recibe los rayos solares de manera perpendicular. Sea cual fuere la hora, Phillips da unidad a las imágenes a través del contraste. (Fig. 135)



(Fig. 136). *Corazón de niño*, 1939.



(Fig. 137). *Corazón de niño*, 1939.

Los interiores nocturnos están contruidos con un mayor contraste lumínico. En la cena familiar el manejo de voluntad naturalista ubica una luz cenital sobre la mesa que se pretende proviene de la lámpara central; luces de relleno laterales complementan la escena (Fig. 136). Otro momento dramáticamente importante, son las escenas del niño que ayuda en el trabajo a su padre sin que él lo sepa durante la noche. Como lo hace a escondidas, utiliza la luz de una vela; para representar lo anterior, se utiliza una fuente principal colocada de abajo hacia arriba simulando la luz proveniente de la vela, en donde las luces de relleno son de menor intensidad que en el caso anterior, ya que se supone que sólo existe una sola fuente. (Fig. 137)

La cámara generalmente se ubica a nivel, salvo en escasas composiciones en picada en plano general del salón de clase. (Fig. 138) Predominan los planos medios y *full shots*, con escasos acercamientos en una historia despojada de *glamour* y, por lo tanto, de la difusión tan acostumbrada



(Fig. 138). *Corazón de niño*, 1939.



en Phillips. Destaca un encuadre desde fuera de una ventana con lluvia, misma que alude al sufrimiento del niño al enterarse de que tendrá que padecer el injusto castigo de su padre de mandarlo a vivir con su tío (la lluvia no es perceptible en imagen fija, Fig. 139). Los movimientos de cámara son lentos, sobrios y precisos en *travellings* de acercamiento y alejamiento.

La discreción, sobriedad y eficacia caracteriza esta primera colaboración del director y el fotógrafo, quienes no trabajarán juntos de nuevo hasta la siguiente década, en *Los que volvieron* (1946). La calidad del trabajo de Phillips en una iluminación de voluntad naturalista es patente en esta cinta.



(Fig. 139). *Corazón de niño*, 1939.

### **Roberto Rodríguez**

Roberto Rodríguez se había dedicado durante toda la década a cuestiones de sonido. Él y su hermano José habían sido enviados por su padre a estudiar electrónica a Los Ángeles, California.<sup>186</sup> Con el tiempo los dos hermanos habrían inventado un sistema de sonido óptico<sup>187</sup> con el que debutaron en el cine nacional en *Santa* (1931), donde coincidieron con Alex Phillips. Varios miembros de la familia, además de ellos dos, comenzaron a trabajar en cuestiones de sonido, su hermana Consuelo y el pequeño Ismael. El clan Rodríguez aspiraba a algo más que el sonido en el cine nacional: la producción y dirección de películas. Joselito relata que todos los hermanos colaboraron para producir su primera película: "Todos los hermanos contribuimos al costo del filme: uno vendió su casa, yo un terrenito y una casa, y la barredora eléctrica."<sup>188</sup> Roberto tomaba por primera vez la dirección, quizá porque tenía estudios de fotografía; Joselito participaba en la edición; el pequeño Ismael en la adaptación y el sonido (que tenía ciertas fallas al ubicar la música incidental

<sup>186</sup> Entrevista a Joselito Rodríguez en *Testimonios para la historia del cine*, México, 1975, Cineteca Nacional, T. II, (Cuadernos de la Cineteca), p. 77

<sup>187</sup> *Idem*.

<sup>188</sup> *Ibidem*, p. 78.



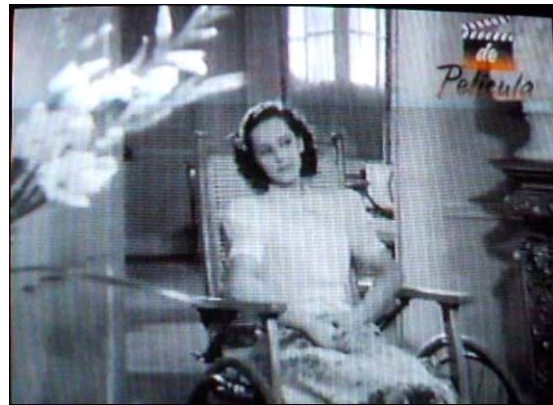
en primer plano sonoro, por encima de los diálogos); la prima Alicia Bolaños en el protagónico femenino y el primo político (Alex Phillips, casado con la prima Alicia desde 1933) en la dirección de fotografía.

La afición por las truculencias melodramáticas de todos los Rodríguez estaría presente en esta obra inaugural, así como el dinamismo de la cámara y la voluntad de construcción de plano-secuencias. Una edición afortunada, le otorgaba eficacia a una narrativa que se había caracterizado por su lentitud en la década.

Esta sería la primera colaboración entre Roberto Rodríguez y Alex Phillips, que no se repetirá hasta la década de los cincuenta.

#### *Viviré otra vez* (1939)

Se observa una voluntad de representación naturalista de la luz en esquema *high key*. La mayoría de las escenas se ubican con luz de día. En las escenas donde predominan los colores claros, es perceptible el cuidado en las luces de relleno para dar relieve visual a cada detalle del espacio iluminado. En el ejemplo



(Fig. 140). *Viviré otra vez*, 1939.

elegido se puede observar incluso el detalle del *back light* sobre las orillas del cabello de Alicia Bolaños, que en este caso es una fuente secundaria lógicamente justificada ya que se observa una ventana detrás del personaje (Fig. 140).

La mayor parte de la acción se desarrolla en el espacio doméstico, que cuando representado de noche, también se hace en *high key*, con el simple detalle de simular la luz de una lámpara de pie, y disminuir la intensidad de las luces de relleno en los sitios más lejanos a la fuente lógica de iluminación. (Fig. 141)



(Fig. 141). *Viviré otra vez*, 1939.

Incluso la cárcel, que es un lugar que por convención se soluciona en *low key*, por tratarse de un sitio de oscuridad moral, aquí se hace lo contrario (Fig. 142). La fuente de luz lógica es una ventana en el muro. El único momento en que se cambia de esquema es por necesidad de la historia de crear confusión sobre el



(Fig. 142). *Viviré otra vez*, 1939.

verdadero autor de un robo, que es el hermano irresponsable, parrandero y jugador, que incurre en el robo. Su hermano el bueno, quien desde luego, trata de salvarlo, es el que carga con la culpa en la confusión de las sombras. (Fig. 143)

Los primeros planos tienen el sello de Phillips: iluminación esmerada de *glamour* y un *flo* intenso tanto a los acercamientos de la protagonista de diecinueve años (Alicia Bolaños) como a los de la dama mayor (Fig. 144).



(Fig. 143). *Viviré otra vez*, 1939.



(Fig. 144). *Viviré otra vez*, 1939.



(Fig. 145). *Viviré otra vez*, 1939.

Esta primera película en que los Rodríguez saltan a la producción y dirección, muestra el origen de la afición, presente en los tres hermanos, por una cámara con gran tendencia a la movilidad y a la construcción de plano secuencias. Además de *travellings* y paneos en secuencia, encontramos dinámicos paneos barridos. La

generalidad de los encuadres están solucionados con cámara a nivel, salvo un solitario *top shot* del personaje de don Joaquín Pardavé repartiendo cartas (Fig. 145). Aunque, lo mejor de la secuencia del juego, sería la edición: corte directo a primeros planos que enfatiza el dinamismo de la acción.

Destaca un encuadre de la madre que abandona a su hijo asomada por la ventana, en donde la lluvia a través del cristal se convierte en un elemento formal y simbólico que cruza el rostro del personaje a manera de lágrimas (Fig. 146). El detalle de *glamour* que caracteriza la minuciosidad lumínica de Phillips y no



(Fig. 146). *Viviré otra vez*, 1939.

abandona a los primeros planos femeninos, aun en la hora del dolor, es perceptible en el pequeño brillo del labio.

## **Raphael J. Sevilla**

Rafael Juan Sevilla se había ido a Hollywood como tantos otros. Adquirió conocimientos en la Warner Brothers, donde llegó a desempeñarse como consejero técnico<sup>189</sup>. La compañía le hizo un regalo que determinó su ingreso a la dirección cinematográfica: cincuenta mil pies de película, que junto a diez mil pesos que tenía fueron suficientes para filmar *Más fuerte que el deber* (1930) con un argumento suyo. Fue uno de los directores pioneros de la década, que participó ya fuese como consejero o director técnico en varias películas como *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1933), *La sangre manda* (José Bohr, 1933) o *Juárez y Maximiliano* (Miguel Contreras Torres, 1933). Incursionó en labores de guionismo y adaptación; en la edición --en *El espectador impertinente* (Arcady Boytler, 1932)--, y de producción. El *Diccionario de directores del cine mexicano* opina sobre él lo que podría aplicarse a la mayoría de los directores de la época : "El cine de Sevilla es de una manufactura muy primitiva, con argumentos truculentos, desconcertados e inverosímiles, ingenuos y pintorescos que, en ocasiones culminan en un cine sencillo y ameno."<sup>190</sup>

Realizó treinta y nueve películas a lo largo de cuatro décadas, aunque sólo colaboró en dos ocasiones con Alex Phillips: *Corazón Bandolero* (1934) e *Irma la mala* (1936). Sólo se tuvo acceso a la primera en una copia con cierto deterioro en Filmoteca de la UNAM sobre la que se hicieron las siguientes observaciones.<sup>191</sup>

---

<sup>189</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano, op. cit.*, Tomo 1, p. 34

<sup>190</sup> Perla Ciuk, *op. cit.*, p.568.

<sup>191</sup> No se pudieron obtener imágenes de esta cinta.

### *Corazón Bandolero* (1934)

El melodrama histórico-bandolero (ubicado en tiempos del imperio de Maximiliano, que como diría Emilio García Riera, Juárez tenía la razón, pero el *show* lo tenía Maximiliano), está solucionado en *high key*. Quizá la escasez del presupuesto y la premura en la realización causó cierta falta de unidad formal, ya que no hay uniformidad en el esquema de iluminación planteado. Algunos exteriores están sobreexpuestos, quizá porque no hubo oportunidad de repetir tomas.

Sorprenden también algunos movimientos de cámara erráticos, en donde el aparato pareciera pesar tanto que el operador no estabiliza su desplazamiento. Sin embargo, encontramos algunos lentos y precisos en la lograda escena (en términos cinefotográficos) de los bandidos de noche frente a una fogata, en donde se representa la luz titilante del fuego sobre los rostros de los personajes. Destaca también el *travelling* en picada del agua de un río para subir en *tilt* a Domingo Soler que toma agua a la orilla del mismo.

Es de llamar la atención el emplazamiento de la toma de caballos en carrera, porque la cámara está prácticamente en el suelo, tomando a los animales casi en *bottom shot*, con peligro para el aparato mismo y el operador. Las escenas de los bandidos a caballo y las diligencias son, por otra parte, excesivas.

El tratamiento de *glamour* lo reciben también los galanes; Phillips aplica la difusión a los primeros planos del galán Juan José Martínez Casado. Las cortinillas, tan de moda en los treinta como recurso de transición, aparecen en esta cinta.

### **Luis Lezama**

Provenía de los ayeres silentes. Su primer largometraje de gran éxito en el cine mudo había sido *Tabaré* (1917) con la ayuda de Ezequiel Carrasco no sólo en la cámara. Se trata de un director con escasa producción: siete largometrajes a lo largo de cuatro décadas. Su primera película sonora la realizó con Alex Phillips en la fotografía, con quien sólo trabajaría en esta cinta.

### *Un viejo amor* (1938)

La película resulta toda una involución cinematográfica. Cuando comenzamos a ver presagios de un mejor cine a finales de la década con Alejandro Galindo o los hermanos Rodríguez, esta cinta parece aún más primitiva que muchas de inicios de la década. Para empezar, el guión estaba "inspirado" en una canción que no

tiene que ver con la historia. Ni siquiera porque el eterno asistente de director Carlos L. Cabello, --perteneciente a la generación del cine sonoro--, colaboró con él, se pudieron evitar los vestigios del cine mudo, presentes desde los créditos, en donde aparece el personaje con el crédito escrito.

Aunado a una mala historia, mala dirección de actores, mal sonido y mal guión técnico, le corresponde una mala y deslucida fotografía también. Sería quizá por los ínfimos recursos que la fotografía resulta pobre, donde no se distingue detalles ni en los negros ni en los blancos, hay grano reventado, en exteriores, muy plana la composición tonal, poco cuidada la exposición y, en momentos, hasta los encuadres. La mayor parte de la cinta está resuelta en *high key*; el esquema contrario se utiliza en la cabaña de la bruja y en el trayecto nocturno de la protagonista en donde el *low key* se lleva tanto al extremo, que no se distingue casi nada. (Fig. 148).

Quizá por todo lo anterior, la película fue un fracaso de crítica, de taquilla, cinematográfico y cinefotográfico. Aún así, el director realizó dos cintas más, aunque esta sería la única colaboración con Phillips.

La labor de Alex Phillips tras la cámara lo había convertido en la figura predominante de la cinefotografía, tanto por la cantidad de películas



(Fig. 147). *Un viejo amor*, 1939.



(Fig. 148). *Un viejo amor*, 1939.

camarizadas, como por la calidad de su trabajo de iluminación y por su labor como maestro con la nueva generación de profesionales que se formaron al abrigo de su trabajo durante la década. A pesar de ser el suyo un oficio cinematográfico adelantado a los de realización, edición, escenografía, etcétera, tuvo una evolución y aprendizaje, dando por resultado nuevos fotógrafos como Gabriel Figueroa, Víctor Herrera, los hermanos Martínez Solares, incluso Agustín Jiménez, -quien tuvo una trayectoria propia muy sólida en la fotografía fija- que probarían madurez en la siguiente década.

Como fue mencionado anteriormente, una de las ventajas y características de los inicios de la industria cinematográfica nacional, es que dejaba grandes libertades a los miembros de un oficio con trayectoria, como lo era el del cinefotógrafo. Pero ciertamente, el cine es un trabajo colectivo, en donde las labores particulares demeritan si la calidad de las otras áreas no es la mejor. Es decir, la labor de un buen fotógrafo no puede lucir si hay un director con escaso conocimiento y talento, y viceversa. Sirva como ejemplo la labor de Phillips con un director como Miguel Contreras Torres que sea el género que fuere, todo lo soluciona en el mismo esquema de iluminación y pide encuadres frontales, sin ninguna propuesta compositiva. Aquí el margen de lucimiento de la labor cinefotográfica se ve disminuida. Son los directores propositivos, como Miguel Zacarías, Adela Sequeyro, e incluso Fernando de Fuentes (cuya sobriedad tiene sus constantes visuales al servicio de su narrativa), los que permiten mayor lucimiento a la imagen cinefotográfica, y por supuesto, cinematográfica.

El trabajo de Alex Phillips en la década se había caracterizado por una cinefotografía predominantemente de interpretación lumínico-simbólica, como la que se construye a través de masas lumínicas definidas dentro de un esquema de iluminación con tendencia al *low key* como la que se observa en el trabajo de *La mujer del puerto* (Boytlér, 1933), *La sangre manda* (Bohr, 1933) o *La mujer de nadie* (Sequeyro, 1937); la vertiente más naturalista como la desarrollada en *Corazón de niño* (Galindo, 1939) tiene lugar hacia la segunda mitad de la década. El tratamiento de *glamour* en los primeros planos con el

uso de la difusión o *fou*, sería uno de sus sellos personales más reconocibles durante más de dos décadas.

En el periodo *naif*, con un cine de primitiva factura habían predominado en conocimientos los cinefotógrafos; y el trabajo de Alex Phillips destaca como el mejor en términos del dominio de propuestas lumínicas de calidad, sin embargo, no sería hasta la llegada de personalidades sólidas en la realización (formadas en el periodo aquí analizado), que los prodigios cinefotográficos tendrían lugar.



## Capítulo 4

### LOS ESPLENDORES

It was at the end of the thirties, and in the forties, that the most ravishing camerawork Hollywood has given us emerged.

Charles Higham<sup>1</sup>

Casi diez años habían transcurrido desde los inicios de la filmación de la segunda versión de *Santa* (1931). La nueva década sería vista por muchos como un periodo muy productivo del cine nacional denominado por algunos como “la época de oro”, cuyos límites cronológicos varían según los autores. Emilio García Riera señala un periodo de auge en la producción como posible fundamento de dicha consideración: “Suele hablarse de una época de oro del cine mexicano con más nostalgia que precisión cronológica. Si esa época existió, fue la de los años de la segunda guerra mundial: 1941 a 1945.”<sup>2</sup> Julia Tuñón no deja de señalar el carácter un tanto mitológico del término, pero amplía el periodo a veinte años: “Si tomamos en cuenta las condiciones de la producción, la estructura industrial y legal, los contenidos y la estética de los filmes, así como su difusión, resulta conveniente ampliar las fechas de la Edad de Oro al periodo comprendido entre 1931 y 1953.”<sup>3</sup> Lo cierto es que fue durante el decenio señalado que surgieron figuras, procesos y obras importantes en la historia del cine mexicano.

Varias circunstancias favorecían a la industria cinematográfica nacional. Por un lado, la Segunda Guerra Mundial generó una situación favorable para

---

<sup>1</sup> Charles Higham, *Hollywood Cameramen: Sources of Light*, Bloomington, Indiana University Press, [1970].

<sup>2</sup> Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano, primer siglo: 1897-1997*, México, Ediciones Mapa/Imcine, 1998, p.120.

<sup>3</sup> La autora atribuye la primera fecha a la producción de *Santa*, y la segunda al surgimiento de las leyes promovidas por Garduño, que significaron un mayor control del Estado sobre la cinematografía. Dicha periodización es la mejor sustentada de los autores revisados. Julia Tuñón, “Por su brillo se reconocerá: La edad dorada del cine mexicano” en *Somos*, 1º de abril de 2000, No. 194.

las cinematografías hispanoparlantes (en España, Argentina y México), ya que el gran coloso (Estados Unidos) había disminuido su producción. Y no sólo eso, el gobierno norteamericano decidió refaccionar a la industria mexicana con dinero a los productores, maquinaria para los estudios mexicanos, e instructores técnicos de Hollywood<sup>4</sup>, ya que era una manera de controlar una producción que se quería favorecedora de la causa del país del norte. La creación del Banco Cinematográfico el 14 de abril de 1942<sup>5</sup> vendría también a respaldar una producción que contaba además con el apoyo del gobierno en turno. Así que, una década después de los precarios inicios, existían los medios suficientes para hacer cine con mayores medios (aunque el final de la guerra y el monopolio Jenkins<sup>6</sup> trajeran como consecuencia un descenso de la producción).

Surgieron en este contexto directores fundamentales en el cine nacional como Emilio Fernández (1941), Julio Bracho (1941), Roberto Gavaldón (1944). Realizadores provenientes de la década anterior como Alejandro Galindo, Ismael Rodríguez, Gilberto Martínez Solares y Alberto Gout se erigieron en referencia obligada, mientras que un cineasta como Luis Buñuel ingresaba al medio con *Gran Casino* (1946).

Los reconocimientos internacionales al cine mexicano vinieron a través de la obra de Emilio Fernández; los festivales de Cannes, Venecia, Locarno fueron escenario de los éxitos de un cine que "podía acreditar como estética y fotogénica la tragedia rural mexicana y ganar con ello mercados extranjeros deslumbrables con las luces del exotismo."<sup>7</sup> La presencia de fuertes personalidades con visiones propias en la realización se vio reforzada por el surgimiento de un *star system*<sup>8</sup> con figuras como María Félix, Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Jorge Negrete y otros. De manera menos evidente y espectacular, la profesionalización de los oficios cinematográficos daría mayor calidad y solidez a la producción. El cine de los años treinta había constituido

---

<sup>4</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, México, Universidad de Guadalajara/Gobierno del Estado de Jalisco/CONACULTA/Imcine, Tomo 3, p. 7.

<sup>5</sup> Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano, op. cit.*, p.123.

<sup>6</sup> Monopolio ejercido en la exhibición del cine mexicano por William Jenkins y asociados.

<sup>7</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Tomo 3, p. 8.

<sup>8</sup> "Con María Félix, México jugó a ser Hollywood" nos refiere Aurelio de los Reyes en *Medio siglo de cine mexicano* (1896-1947), México, Editorial Trillas, 1997.

un espacio de aprendizaje para los distintos ámbitos de lo cinematográfico, cuestión de la que se tenía conciencia, según lo refleja un comentario de Chano Urueta:

...los trabajadores de la industria han ido mejorando, año tras año, la calidad técnica de su trabajo: que el aprendiz se ha hecho oficial, el oficial especialista, el especialista profesional. Y sabe, en fin, que si en los comienzos de este pionerismo largo y difícil, habíamos sólo un grupo de *amateurs* deseosos de aprender, ahora muchos de esos *amateurs* son gente de profesión disciplinada, deseosos de perfeccionarla.<sup>9</sup>

En el ámbito de la fotografía, diez camarógrafos estaban activos hacia 1940: *Jack Draper*, *Ross Fischer*, *Alex Phillips*, *Agustín Jiménez*, *Gabriel Figueroa*, *Víctor Herrera*, *Ezequiel Carrasco*, *Agustín y Raúl Martínez Solares* y *José Ortiz Ramos*. Hacia el final de la década se integrarían tres más: *Jorge Stahl Jr.*, *Domingo Carrillo* e *Ignacio Torres*. Un mecanismo de control había surgido en 1945 con el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), con *Gabriel Figueroa* como uno de sus líderes, así que el gremio cinefotográfico se vería muy controlado en cuanto al ingreso de nuevos miembros. Y de la misma manera en que las películas de *Emilio Fernández* habían alcanzado lauros internacionales, habían convertido la figura del cinefotógrafo en estrella.

El cine norteamericano permanecería como la referencia fundamental en el cine mexicano. Hacia los inicios de la década, la influencia visual ejercida por *El ciudadano Kane* (*Orson Welles*, 1941) fue considerable en el medio, perceptible en nuevos directores con ánimos esteticistas, así como en los cinefotógrafos. Así lo demuestra *Historia de un gran amor* (*Julio Bracho*, 1942) con *Gabriel Figueroa* en la cámara o *Doña Bárbara* (*Fernando de Fuentes*, 1943), que se analizará más adelante. En aquel año de la primera colaboración con *Emilio Fernández* en *Flor Silvestre* (1943), se agregará a ello la influencia "eisensteiniana" en los encuadres.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Chano Urueta, "¡Yo no lo creo!!" en *Cinema Reporter*, 27 de diciembre de 1940, p.147.

<sup>10</sup> Cuestión estilística que sólo estará presente en las películas del director y sus fotógrafos, aunque el predominante haya sido *Gabriel Figueroa*. Consiste en el emplazamiento en

El gusto por la lente que permite imágenes de contornos muy definidos (gran angular), influencia mencionada de Gregg Tolland proveniente de su trabajo para la celebrada cinta de Orson Welles, estaba dentro de las preferencias de directores como Julio Bracho y Emilio Fernández. Por otro lado, la voluntad de suavidad focal a través del uso de los dispositivos ópticos correspondientes, también sería característico de la época en directores como Roberto Gavaldón o Antonio Momplet.

La búsqueda de valores lumínicos intermedios, es decir, ni en los extremos del *high* o el *low key*, con gran riqueza en las composiciones tonales, es característica de la época, y particularmente de Alex Phillips. Hay una búsqueda de otorgar textura visual a todos los espacios (proyecciones de sombras, transparencias). Esto implica un gran cuidado en la iluminación, aún en los detalles más mínimos.

Otra característica del cine de los años cuarenta es la filmación casi por entero en estudio, con pocos exteriores naturales. Esto le da gran control al fotógrafo, pero le confiere un carácter de mayor artificialidad a la imagen, aunque haya una intención de representación naturalista de la luz.

Se trata de una década de esplendores visuales, donde el fotógrafo llega a tener características de estrella (aunque para las historias poco informadas, sólo brillara la de Gabriel Figueroa). Esto se hace posible gracias a una realización que tiene mayores requerimientos visuales como medio de expresión, que permite el despliegue de las capacidades de sus colaboradores. Ninguna cinefotografía puede ser lucida o efectiva con labores elementales y carentes de talento en la dirección. Tal es el caso de Miguel Contreras Torres. Con gran fortuna para el cine mexicano, directores como Emilio Fernández, Roberto Gavaldón o Julio Bracho permitieron el despliegue de lo mejor de la cinefotografía nacional. Otros como Fernando de Fuentes, si bien no tenían un especial interés por lo cinefotográfico, dejaban en libertad al camarógrafo en la interpretación lumínico-narrativa de la historia.

---

contrapicada y composiciones geometrizarantes de influencia muy directa de *¡Qué viva México!* (1931).

En los años treinta la labor de Alex Phillips como director de fotografía fue predominante en términos cuantitativos. El aumento en la producción de la década de los cuarenta había requerido de los servicios de otros profesionales de la lente formados en la década anterior para cubrir las necesidades, y las labores de la cámara se habían repartido de manera relativamente equitativa. De 646 cintas realizadas de 1940 a 1949, Agustín Jiménez había camarizado 40, Gabriel Figueroa 53, Alex Phillips 53 y Víctor Herrera 60. Independientemente de la cantidad de trabajo, sería la calidad de dicha producción cinefotográfica una parte fundamental en la obra del camarógrafo. Los años cuarenta habían sido tiempos de grandes prodigios en las labores de la cámara en Hollywood. En México, los esplendores cinematográficos y cinefotográficos de la misma década habrían de significar también los esplendores visuales en la carrera de un extraordinario profesional de la luz.

Al igual que en el capítulo anterior, el necesario análisis de la obra del camarógrafo se divide entre los directores con los que trabajó; se trató de mantener un orden cronológico en el orden de éstos. Aunque Alex Phillips trabajó en 27 largometrajes en el año de 1940, es en su trabajo con Joselito Rodríguez donde se aparecen los elementos cinefotográficos que prefiguran la nueva década.

### **Joselito Rodríguez**

José Rodríguez Ruelas se había dedicado a cuestiones de sonido desde el momento en que fue enviado por su padre junto con su hermano Roberto a estudiar electrónica a Los Ángeles, California, como se ha dicho.<sup>11</sup> Con el tiempo los dos hermanos habrían inventado un sistema de sonido óptico, ámbito en el que se desempeñaron durante la década de los treinta. Alex Phillips, Joselito y Roberto Rodríguez habían debutado en el cine mexicano en *Santa* (1931). Ocho años después, el camarógrafo colaboró con Roberto, ya como director en *Viviré otra vez* (1939); y ahora trabajaría con Joselito, en la

---

<sup>11</sup>Véase la entrevista a Joselito Rodríguez en *Testimonios para la historia del cine, México, 1975, Cineteca Nacional, T. II, (Cuadernos de la Cineteca).*

primera de dos únicas ocasiones en coincidirían en dirección y cámara. La trayectoria del director se enfocaría fundamentalmente al género del melodrama, algunas infantiles como *Pepito as del volante* (1956), y de luchadores, como *El Huracán Ramírez* (1953) en donde la calidad de la fotografía era muy buena, independientemente del género del que se tratase.

De los nueve largometrajes realizados por Joselito en la década llevó a Alex Phillips en dos de ellos, *El secreto del sacerdote* (1940) y la taquillera *¡Ay, Jalisco, no te rajes!* (1941). La primera de ellas ya presentaba elementos de los nuevos tiempos cinefotográficos.

#### *El secreto del sacerdote* (1940)

El melodrama de una epidemia infantil de difteria a la que se niegan los recursos por el malvado presidente municipal, quien además posee un casino de manera ilegal y chantajea a la protagonista femenina, tiene un esquema de iluminación resuelto en *high key*. La propuesta de iluminación es muy homogénea, ya que todos los



(Fig. 1). *El secreto del sacerdote*, 1940.

espacios, la oficina del presidente municipal (Fig. 1), el curato (Fig. 2) y el cuartel (Fig. 3) presentan una sutileza de texturas que dan relieve visual y una atmósfera de suavidad, a pesar de los aspectos oscuros del melodrama contruidos en el personaje del malvado René Cardona, presidente municipal. Incluso los exteriores reciben este tratamiento de sombras sutiles proyectadas en segundo plano de los personajes.



(Fig. 2). *El secreto del sacerdote*, 1940.



(Fig. 3). *El secreto del sacerdote*, 1940.



(Fig. 4). *El secreto del sacerdote*, 1940.

En otro ángulo de la oficina del presidente municipal se percibe una voluntad de representación naturalista de la luz (Fig. 4), en donde la constante es la sutileza en las cercanas relaciones de intensidad entre las diferentes fuentes utilizadas. Se puede decir que en este manejo está una de las características de la cinematografía

de los años cuarenta. Phillips aplica la difusión o *flo* en los primeros planos, no sólo de su mujer Alicia Bolaños (Fig. 5) (a pesar de sus escasos 20 años, lo que confirma que la utilización de este recurso visual estaba al servicio del *glamour* y no de la edad de la protagonista), sino también en algunos primeros planos de René Cardona, de Arturo de Córdova, pero sobre todo de Pedro Armendáriz al que le cuida muchísimo la iluminación (Fig 6).



(Fig. 5). *El secreto del sacerdote*, 1940.



(Fig. 6). *El secreto del sacerdote*, 1940.

Destaca la movilidad de la cámara que, en movimientos sobrios y precisos, tiene como constante la construcción de *dollies* en acercamiento, en alejamiento y semicirculares, en gran voluntad de construcción de plano secuencias, entre las que destaca el de Arturo de Córdova recorriendo el cuarto de los enfermos con la cámara de frente a él siguiéndole en *dolly back*. La tendencia al plano secuencia y la movilidad de la cámara, sería algo que el menor de los Rodríguez desarrollaría de manera sobresaliente en el futuro.

### **Fernando de Fuentes**

Los intereses del mejor director de la década de los treinta habían tomado un curso distinto. La producción se había convertido para él en una actividad fundamental, dejando un tanto de lado, la realización. De Fuentes pasó del director más prolífico en los treinta, a ser el responsable de sólo 13 de las 646 películas producidas a lo largo de la siguiente década. La obra más personal y mejor apreciada como director por el espectador contemporáneo fue realizada bajo la ingenuidad y libertad del periodo anterior. Las trece obras bajo su mando en los años cuarenta, tuvieron de nuevo a varios fotógrafos al frente: Gabriel Figueroa colaboró con él en cuatro ocasiones; Agustín Martínez Solares, Ignacio Torres y Víctor Herrera en dos obras respectivamente; Jorge Stahl Jr., Jack Draper y Alex Phillips fueron responsables de una película cada uno.

Pero no sólo sus intereses en las especificidades de la industria cinematográfica habían cambiado, también lo había hecho su lenguaje formal. A pesar de no haber tenido un interés particular en la visualidad de sus obras, su producción de los años treinta tuvo un sello personal a través de movimientos de cámara que repetía en distintas obras, como su gusto por el *travelling* que recorre a los personajes y su tendencia a la construcción de plano-secuencias. Por otro lado, la influencia de *El ciudadano Kane* (1941) ya era perceptible en la industria mexicana. Esta cinta fue considerada por críticos de la época como André Bazin, como paradigma de la profundidad de campo, mismo que Bazin consideró como un elemento ideológico que otorgaba mayor



realismo a la representación fílmica<sup>12</sup>, en términos de un espacio verista, además de que permitía escenificar acciones paralelas en el mismo cuadro. Y como fue mencionado con anterioridad, la deslumbrante visualidad de Gregg Toland tuvo ecos inmediatos en los cinefotógrafos mexicanos y en algunos directores. La única obra que realizó Fernando de Fuentes al lado de Phillips en la década, observa dicha influencia en una cámara baja (Fig. 7), con encuadres en contrapicada, y la tendencia de hacer de los techos parte de la composición a través, no sólo del encuadre, sino de la iluminación que enfatiza las formas de las techumbres. Dicha influencia formal, así como la extraordinaria calidad de la labor cinefotográfica, son responsabilidad del cinefotógrafo ruso canadiense más que del director, ya que otras obras de Fernando de Fuentes



(Fig. 7). *Doña Bárbara*, 1943.



de la década no tienen estas características formales ni la misma extraordinaria calidad fotográfica. Debe enfatizarse la libertad que otorgaba De Fuentes a sus colaboradores visuales.

Aunque fiel a sí mismo en la sobriedad que le caracterizó en el pasado, los tiempos habían cambiado y Fernando de Fuentes también. Esta vez con Alex Phillips en la cámara, los nuevos aires adquirirían una pulida factura visual gracias a las grandes capacidades del ruso-canadiense.

<sup>12</sup> Véase Peter Baxter, *op. cit.*; David Bordwell, *On the History of Film Style*.

### *Doña Bárbara* (1943)

El drama llanero de Rómulo Gallegos requería de contrastes. El esquema de iluminación correspondiente para dicho género era la tendencia al *low key*, La totalidad de los espacios interiores como la casa de doña Bárbara, la de Lorenzo Barquero (Andrés Soler), la de Santos Luzardo (Julián Soler) y la oficina de gobierno incluso, son ámbitos de dramatismo lumínico, aún cuando se trata de representación de luz de día. Emilio García Riera señala la utilización de "exteriores de estudio filmados con una iluminación muy falsa"<sup>13</sup>. Y es que toda iluminación de estudio lo es, en la medida en que es una representación de lo que sucede en el mundo fenoménico, matizado por las posibilidades de la técnica y los planteamientos estéticos, aunque la artificiosidad lumínica es una característica de la cinefotografía mexicana de los años cuarenta. En realidad, lo que García Riera señala, es una sensación de falsedad enfatizada por la utilización del estudio para representar exteriores, hecho que se convertirá en constante de la década<sup>14</sup>.



(Fig. 8). *Doña Bárbara*, 1943.



(Fig. 9). *Doña Bárbara*, 1943.

El manejo en general de la luz en interiores es poco naturalista si atendemos a una lógica lumínica estricta, y en este sentido, don Emilio tiene

<sup>13</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, México, 1970, Ediciones Era, p.136. Cito la primera edición porque no tuve a mi alcance el volumen correspondiente al periodo en la edición de la Universidad de Guadalajara.

<sup>14</sup> Véase como ejemplo *El peñón de las ánimas* (Miguel Zacarías, 1942), en donde se llega al uso de telones pintados para representar exteriores.

razón en el señalamiento anterior, aunque sí existe una voluntad de representar y diferenciar lo diurno y lo nocturno. Los espacios interiores que representan la casa de doña Bárbara son dos: un despacho en donde atiende negocios (Fig. 8) y la parte de su recámara en donde, se supone, hace brujerías (Fig. 9). El primero de ellos tiene contrastes visibles en las zonas de sombras proyectadas, cuya angularidad no corresponde al arco de la puerta del que se supone es proyección de una fuente de luz exterior. Lo importante es lo verosímil de la representación lumínica, ya que el espectador en general no cuestiona las fuentes. La fuente utilizada para



(Fig. 10). *Doña Bárbara*, 1943.

proyectar las sombras mencionadas, también se refleja a manera de luz rasante a 25° de frente sobre el mueble de madera inferior, lo que enfatiza el contraste. Phillips, artista del detalle, enfatiza lumínicamente el canto del arco de la puerta, así como los barrotes de la misma, que resalta en la zona de sombra de la parte superior izquierda. El espacio para las peticiones sobrenaturales es franqueado por una cortina de encajes cuyos reflejos construyen la atmósfera intimista de penumbra, generalmente presidida por las velas necesarias. El rostro de la protagonista en ese sitio se ilumina con fuentes emplazadas al suelo, convención que pertenece al cine de misterio y horror. Aunque es en este espacio donde predomina este tipo de solución, también se hace fuera y no necesariamente el rostro de la protagonista, como en el caso de Juan Primito, quien vive en perpetuo temor de los "malos instintos" generados por doña Bárbara. (Fig. 10)

En la secuencia en donde Marisela se entera de que su madre "tiene alumbrado" a Santos Luzardo de quien está enamorada y decide "quitar las luces" enfrentando a Doña Bárbara, podemos ver aplicada la mencionada convención, matizada por una luz principal proveniente del lado izquierdo de la imagen. La utilización de un angular en la secuencia contribuye al tono amenazante del personaje. (Fig. 11).



**(Fig. 11).** *Doña Bárbara*, 1943.

Otros espacios interiores, como la casa de Lorenzo Barquera, Santos Luzardo o la casa de gobierno están solucionados con el mismo dramatismo lumínico, tanto en artificiosidad (es decir, que no hay justificación lógica) como en contraste. (Fig. 12)



(Fig. 12). *Doña Bárbara*, 1943.



(Fig. 13). *Doña Bárbara*, 1943.

Los exteriores hacen uso de una serie de *stock shots* de paisajes venezolanos; tomas de personajes en el campo y con luz de día fueron captados en locaciones (Fig. 13); otras, que ilustran la artificiosidad del manejo lumínico señalado por García Riera, se solucionaron al interior del estudio cinematográfico. Este hecho, es una característica de la década. La representación de exteriores con recursos del estudio podemos verla, de manera contundente, en *El peñón de las ánimas* (Miguel Zacarías, 1942), en las escenas del cementerio, en donde sería muy evidente la utilización de un telón pintado para representar un cielo que evoca la tortuosidad de la historia de dos familias rivales en la vida y en la muerte.

La influencia de *El ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941) se puede percibir en los encuadres. Varios de ellos se resuelven con cámara a nivel, pero otros bajan el punto de vista, enfocando al sujeto en contrapicada, como ya se mencionó, se aplican a personajes en acercamientos medios, de manera predominante, para enmarcar a dos personajes a cuadro, aunque hay variantes en cuanto a los ángulos; en algunos, generalmente los *two shots*, la angulación de la cámara es más discreta. La integración de la techumbre a la



(Fig. 14). *Doña Bárbara*, 1943.



(Fig. 15). *Doña Bárbara*, 1943.

composición mediante una iluminación especial (rasante) es otra influencia de la obra de Orson Welles (Fig. 14 y 15). La incorporación de un lente duro<sup>15</sup>, no sólo en *Doña Bárbara* (1943), sino en algunas películas mexicanas del periodo como en *Historia de un gran amor* (Julio Bracho, 1942) y *Flor Silvestre* (1943). El elemento formal que Alex Phillips no integra es el famoso *deep focus*, perceptible en las dos obras mencionadas.

Un elemento de la iluminación de *glamour* sigue presente en los primeros planos de Phillips: el *flo*. Aunque ahora, la intensidad de la difusión es menor, se percibe en ciertos acercamientos de María Elena Marqués, María Félix, y hasta algunos a Julián Soler. El *back light* está presente en todos ellos de manera más discreta y en relación más cercana con las luces de relleno. (Fig. 16).



(Fig. 16). *Doña Bárbara*, 1943.



<sup>15</sup> **Lente duro**: complejo óptico que busca producir imágenes con alto grado de nitidez.

Algunos elementos que Fernando de Fuentes había utilizado en obras suyas de los años treinta están presentes, como el uso de la sobreimposición (Fig. 17), en este caso utilizado como imagen premonitoria de una mujer dispuesta a la venganza después de haber sido ultrajada. La imagen es única y el



(Fig. 17). *Doña Bárbara*, 1943.

recurso de los treinta se inserta en otra visualidad. Por otro lado, también está ausente la tendencia de De Fuentes a la construcción de plano-secuencias y a los *travelling* que recorren personajes. La sobriedad del director es aún mayor en términos de movimientos de cámara, ya que se trata de una cámara más estática que en la década anterior, con algunos *dolly in* y *out* de planos medios a acercamientos y viceversa.

La luz convertida en recurso dramático, es muy eficaz en esta obra. El momento en el que Doña Bárbara decide dejar atrás el pasado de odio y venganza se escenifica en el pequeño cuarto dedicado a las meditaciones y las brujerías del personaje. Las tres velas encendidas ante el retrato de Santos Luzardo para doblegar su voluntad van apagándose una a una hasta dejar a la terrible mujer en la oscuridad sola consigo misma. El rostro de María Félix se convierte en territorio visual de un camino hacia la oscuridad, que en este caso se convierte en un símbolo de la ausencia de deseo de doblegar, dominar y castigar. (Fig. 18)



(Fig. 18). *Doña Bárbara*, 1943.

### **Julio Bracho** (1909-1978)

El teatro fue su pasión originaria. Al inicio de los años treinta se dedicó a ella en cuerpo y alma. El joven Julio fundó, junto con Isabela Corona y Carlos González el Teatro Orientación, después laboró en la Escuela Nocturna para Obreros, y hacia 1936 dio origen al Teatro de la Universidad.<sup>16</sup> Con el cine nacional había tenido un primer encuentro, inspirado más por la curiosidad que por otra cosa, en diciembre de 1931, cuando se daba sus vueltas por el set durante la filmación de *Santa* (1931) y un poco después, motivado por la presencia de su hermana Andrea Palma como protagonista, hacía lo mismo en el rodaje de *La mujer del puerto* (1933). Sería esa misma pasión por el teatro la que finalmente le condujo al cine, ya que se le concebía como un buen director de escena con un gran manejo de actores (recuérdese que en los años treinta la realización se dividía en artística y técnica, consistiendo la primera de ellas en la dirección escénica). Así le sucedió en 1934, cuando Paul Strand, después de ver el montaje de Bracho de la obra de Eugene O'Neill *Lázaro rió*, le ofreció la codirección de *Redes* junto a Fred Zinnemann y a la que tuvo que

<sup>16</sup> Véase Entrevista a Julio Bracho en *Testimonios para la historia del cine*, México, 1975, Cineteca Nacional, Tomo V. (Cuadernos de la Cineteca); Emilio García Riera, *Julio Bracho (1909-1978)*, Guadalajara, Jalisco, 1986, Universidad de Guadalajara; Jesús Ibarra, *Los Bracho, Tres generaciones de cine mexicano*, México, 2006, UNAM/Difusión Cultural.



renunciar por cuestiones de salud.<sup>17</sup> Hacia 1937 Julio participó como supervisor escénico de los diálogos de la cinta *Ave sin rumbo* (Roberto O'Quigley, 1937) protagonizada por su hermana Andrea<sup>18</sup>. La siguiente participación fue en septiembre de ese mismo año como coargumentista para *Rapsodia mexicana* (Miguel Zacarías, 1937). Desde entonces, las actividades cinematográficas de Bracho cesaron hasta que Films Mundiales le compró un argumento, una comedia que había escrito titulada *¡Ay, qué tiempos, señor don Simón!* Agustín J. Fink, destacado productor que promovió las carreras tanto de Emilio Fernández como del mismo Bracho "convirtiéndolos en los más cotizados directores de la época"<sup>19</sup>, lo llamó para dirigir su propio argumento.

El debut cinematográfico de Bracho con una comedia porfiriana había resultado un éxito, tanto de crítica como de taquilla (la más importante para mantenerse como realizador vigente). Tuvo la ventaja de llevar un fotógrafo solvente en su debut: a Gabriel Figueroa. La comedia fue resuelta como correspondía al género, es decir, en *high key*. Un lente duro inauguraba el gusto por este tipo de óptica en la década, cuestión que se enfatizará con el estreno de *El ciudadano Kane* (1941). La visualidad es discreta, con cámara a nivel, con ciertas excepciones como una contrapicada de la bailarina. La movilidad es sobria, con movimientos lentos en plano-secuencias cortos, con el uso de ciertos paneos barridos de personaje a personaje en acercamiento. Dicho encuadre predomina en la comedia.

Al año siguiente Bracho volvió a llevar a Figueroa tras la lente en *Historia de un gran amor* (1942) en donde ya es patente la influencia directa de *El ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941): la cámara baja, el *deep focus* o profundidad de campo con varios planos escénicos en foco, lo que implica el uso del lente angular, y una búsqueda notoria de ángulos para encuadres novedosos.

*Distinto Amanecer* (1943), una de las obras más celebradas y destacadas del director a través del tiempo, tuvo un tratamiento visual diferente a la obra anterior. Gabriel Figueroa iba de nuevo tras una cámara de

---

<sup>17</sup> Jesús Ibarra, *Los Bracho, Tres generaciones de cine mexicano, op. cit.*, p. 104.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 107.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 108.

mayor énfasis en la iluminación con tendencia al *low key* y al cine negro, debido al misterio prevaleciente en la obra (a resolverse al amanecer), para lo cual, la noche y el predominio de las sombras eran los indicados. El *deep focus* y la cámara baja estaban ausentes para dar prioridad a las cuestiones de iluminación. La atmósfera de tensión y de peligros acechantes cobijados tras la oscuridad se enfatizaba con el uso recurrente de las sombras. Un lente suave<sup>20</sup> otorgaba la imprecisión propia de la oscuridad. Figueroa echa mano de la fotografía de *glamour* que le había enseñando su maestro Alex Phillips para iluminar a la protagonista, aunque son pocos los primeros planos en la cinta. Los movimientos de cámara son sobrios y cuidadosamente pensados; destaca un *travelling* en el cabaret con la cámara emplazada detrás de las mesas que sigue a Andrea Palma desde lejos hasta que llega a su mesa.

Julio Bracho había tenido un gran éxito en sus cinco primeras cintas; se le concebía como una de las grandes promesas en la dirección de la época. Su formación había sido más teatral que cinematográfica, aunque la preocupación por la técnica cinematográfica y la visualidad eran patentes. Según Jesús Ibarra, Bracho leyó muchos libros técnicos, de los cuales su favorito y el que el director definía como su "Biblia y eje de su cine" fue *On Film Technique* de Vsevolod Pudovkin.<sup>21</sup> Bracho sería uno de los directores de la década y de la historia del cine mexicano con un particular interés y preocupación sobre cuestiones formales y cinefotográficas. El comentario de Gloria Marín sobre el realizador revela una de sus grandes preocupaciones: "Cuando llegaba al set sabía dónde iba a poner la cámara, porque tenía mucho tiempo de haberlo pensado, estructurado en su mente."<sup>22</sup>

Realizó cuarenta y siete cintas en donde trabajó con doce camarógrafos de la industria: con Alex Phillips (trece), Gabriel Figueroa (siete), Jack Draper (cinco), Alfredo Uribe (cinco), Raúl Martínez Solares (cinco), Rosalío Solano (tres), Agustín Jiménez (dos), Daniel López (dos), Ignacio Torres (una), Agustín Martínez Solares (una), Ted Pahle (una) y Alex Phillips Jr. (una). Las

---

<sup>20</sup> **Lente suave:** complejo óptico que busca producir imágenes con suavidad de contornos.

<sup>21</sup> Jesús Ibarra, *Los Bracho, Tres generaciones de cine mexicano*, op. cit., p. 106.

<sup>22</sup> Entrevista a Gloria Marín en *Testimonios para la historia del cine*, México, 1975, Cineteca Nacional, T. V, (Cuadernos de la Cineteca)

anteriores cifras reflejan la declaración hecha por Bracho en 1976 a *Testimonios para la historia del cine mexicano*: "Ahí establecí contacto con Alex Phillips...fue mi fotógrafo favorito, aunque he trabajado con otros de los grandes como han sido Gabriel Figueroa, Jack Draper y otros, pero tengo preferencia por la calidad de Alex padre..."<sup>23</sup>

En los años cuarenta realizó trece películas, tres de ellas con Alex Phillips: *Crepúsculo* (1944), *El monje blanco* (1945) y *La mujer de todos* (1946).

### *Crepúsculo* (1944)

Si antes Bracho había fijado su interés conceptual y narrativo en el amanecer, ahora se ocupaba del crepúsculo. Se trata de la historia de un médico trastornado por "la sombra del otro", la esquizofrenia, que le conduce finalmente al suicidio, es decir, a su propio ocaso. Este concepto tiene correspondencia en el tratamiento formal de la cinta. Jesús Ibarra opina que "Con *Crepúsculo* Julio Bracho llevó al límite sus inquietudes estéticas y logró



(Fig. 19). *Crepúsculo*, 1944.



(Fig. 20). *Crepúsculo*, 1944.

una de las películas visualmente más inquietantes de la época."<sup>24</sup> Y es que hay en ella una propuesta visual atrevida y bien resuelta, en concordancia con los planteamientos de la historia.

<sup>23</sup> Entrevista a Julio Bracho en *Testimonios para la historia del cine*, op. cit.

<sup>24</sup> Jesús Ibarra, *Los Bracho, Tres generaciones de cine mexicano*, op. cit., p. 120.

Aunque hay convenciones naturalistas en la representación de la luz, como la de mediodía en exteriores y nocturna en interiores, la propuesta lumínica que prevalece es simbólica. La luz crepuscular predomina conceptualmente, como lo anuncia el protagonista mismo:

El crepúsculo; todas las cosas, los surcos de la tierra, los árboles, las flores, van quedándose frías y quietas por esa sombra que las duerme. Como mi conciencia de enfermo que es abandonada por la plenitud de su luz para entrar en el misterio de una luz crepuscular, casi mágica, que está entre lo anormal y la vida consciente, entre el día y la noche, entre la belleza y el crimen, entre lo que es y lo que no es.

La representación de la luz del ocaso invade espacios como el departamento del médico, quien a todas horas vive en un crepúsculo perpetuo. Las sombras proyectadas de manera obsesiva sobre el doctor Mangino (Arturo de Córdova) de manera predominante tienen una intención de mostrarle como a un



(Fig. 21). *Crepúsculo*, 1944.

preso, en este caso, de un destino fatal ineludible (Fig. 19 y 20). Dichas sombras geométricas parecen perseguirle, están presentes en la clínica en donde trabaja (Fig. 21), y hasta en la casa de campo de su amante Lucía (Gloria Marín). Emilio García Riera opina que quizá la locura del personaje tiene que ver con lo anterior ya que "perturbado hasta el delirio por los juegos de luces que producen las rayas de las persianas"<sup>25</sup> Arturo de Córdova se inaugura como psicópata en el cine nacional. Aunque las sombras también aquejan a otros personajes como al maestro del doctor Mangino (Julio Villarreal), preocupado en extremo por su estado mental, y a la pobre Cristina (Lilia Michel), quien presiente el destino fatal del protagonista. (Fig. 22)

<sup>25</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano, op. cit.*, Tomo 3, p.188.



(Fig. 22). *Crepúsculo*, 1944.

La casa del personaje de Gloria Marín también es poblado por reflejos geometrizarantes de sombras (Fig. 23), aunque de manera menos saturada, desde un patio interior con una fuente principal no justificada.

En una concepción geometrizarante, presente en la totalidad de la obra, no sólo utiliza



(Fig. 23). *Crepúsculo*, 1944.

recursos lumínicos, sino también escenográficos (el trabajo de Jorge Fernández tiende la repetición de formas geométricas básicas, como las ventanas circulares), y compositivos a través de un encuadre que, junto a los elementos anteriores logran la abstracción de formas. (Fig. 24)



(Fig. 24). *Crepúsculo*, 1944.



La forma circular de la ventana del hospital donde trabaja el doctor Mangino se repite en la casa de campo de Lucía.



(Fig. 25). *Crepúsculo*, 1944.

Los encuadres comprenden emplazamientos a nivel, algunos bajan la cámara para efectuar distintos grados de contrapicada (Fig. 25), y en otros, no sólo se la hace desplazar sobre su eje vertical, sino horizontal también. Los planos inclinados, ya se habían visto en el cine mexicano en *Dos monjes* (Juan Bustillo Oro, 1934) con Agustín Jiménez tras la lente. Aquellos provenían de una cierta inspiración expresionista; los de Bracho-Phillips de una condición de alteración de la realidad en la mente del protagonista, aunque no siempre pertenecen a momentos dramáticos álgidos. En la clínica, así como en una destacable imagen del protagonista de visita en la tumba de su amigo se observan estos planos cuya inclinación más bien alude a la inestabilidad emocional y mental del personaje. (Fig. 26)



(Fig. 26). *Crepúsculo*, 1944.

La influencia de *El ciudadano Kane* (Orson Welles, 1944), como fue mencionado con anterioridad, no sólo se reduce a una cámara baja, un lente duro y ciertas tomas con profundidad de campo, sino también a la integración formal de los techos a la composición del cuadro (Fig. 27). En ellos Phillips destaca mediante la iluminación el geometrismo de los techos como el de la casa de campo de Lucía (Gloria Marín).



(Fig. 27). *Crepúsculo*, 1944.

La luz sobre el rostro del alterado médico es un elemento simbólico-narrativo utilizado para denotar el proceso de alteración mental en el personaje. Phillips convierte la faz del doctor Mangino en territorio donde la esquizofrenia toma cuerpo a través de una luz que se convierte en sombra a medida que se hace presente, para terminar en una imagen en donde surgen de la oscuridad unos ojos trastornados. (Fig. 28)



(Fig. 28). *Crepúsculo*, 1944.

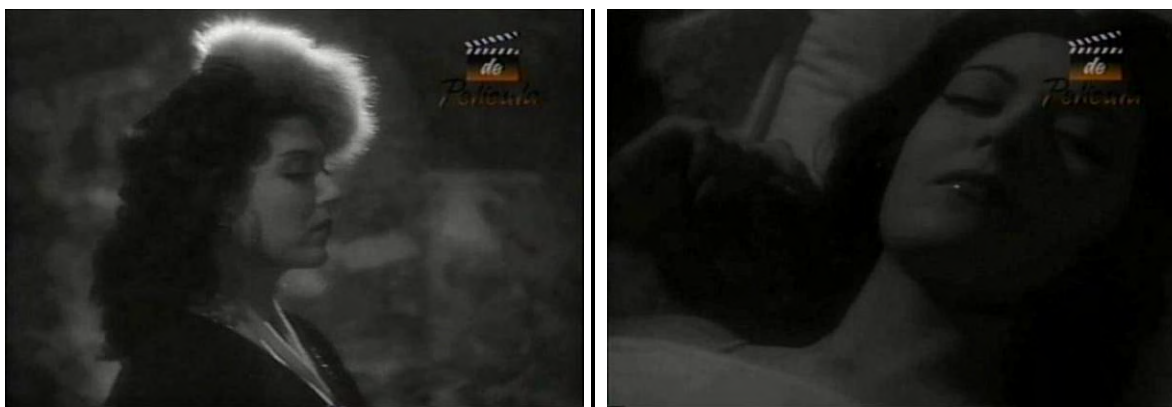
En otra secuencia el personaje relata lo que él reconoce como los inicios de su enfermedad, proceso que identifica en una sombra y en determinados cambios lumínicos: "Fue entonces cuando apareció la primera sombra de aquel monstruo que iba a llevarme a la tragedia. Mirándola fijamente sentí como si de pronto todo se esfumara en una sombra extraña de la que surgió después, iluminada por una luz cambiante y crepuscular, la cabeza inmóvil de Lucía..." Mientras, en pantalla, el rostro de Arturo de Córdova entra en las sombras, la imagen de Gloria Marín cambia de pronto de iluminación para destacar entre las sombras inciertas del fondo. (Fig. 29)





(Fig. 29). *Crepúsculo*, 1944.

La fotografía de *glamour* está presente en los primeros planos de Gloria Marín, que quizá nunca haya sido tan cuidadosamente captada como en esta cinta debido a la meticulosidad y amor por el detalle de Alex Phillips. En ellos vemos cuidadosos contraluces en pieles y cabello, suavidad focal (*flo* muy sutil) y un pequeño brillo en los labios de la actriz que no la abandona ni siquiera en la oscuridad. (Fig. 30)



(Fig. 30). *Crepúsculo*, 1944.

*Crepúsculo* tuvo un gran éxito de crítica y taquilla, mismo que le permitió continuar a Bracho su carrera cinematográfica.<sup>26</sup> La película resistió mal el tiempo, aún así se trata de una obra de gran altura en términos cinefotográficos que le permitió a Phillips construir una gran obra visual.

#### *El monje blanco* (1945)

El séptimo largometraje del director se basaba en una pieza de inspiración medieval; escrita y filmada en verso, en ella confluyeron los excesos manieristas de Bracho, tanto en lo conceptual como en lo formal. La obra más culterana del director, no pudo ser salvada ni siquiera por sus buenas soluciones visuales. Este sería el mayor ejemplo dentro del cine mexicano, de que una buena fotografía nunca salva una mala película. Imágenes de preciosismo vacuo, no dejan por ello de ser parte importante de la historia de la cinefotografía nacional.

Como se trata de un drama, el esquema general correspondiente es la tendencia al *low key*, es decir a una iluminación de contrastes, con sus respectivas variantes según la representación de la hora del día. La cinta está grabada casi en su totalidad en estudio, así que la sensación de artificialidad generada por la ubicación de la historia en la Italia medieval se intensifica con ello.

Los interiores del castillo, en donde predominan los encuadres abiertos, están iluminados para destacar sus elementos arquitectónicos, sin poder evitar mostrar con ello su poca verosimilitud. (Fig. 31)



(Fig. 31). *El monje blanco*, 1945.

---

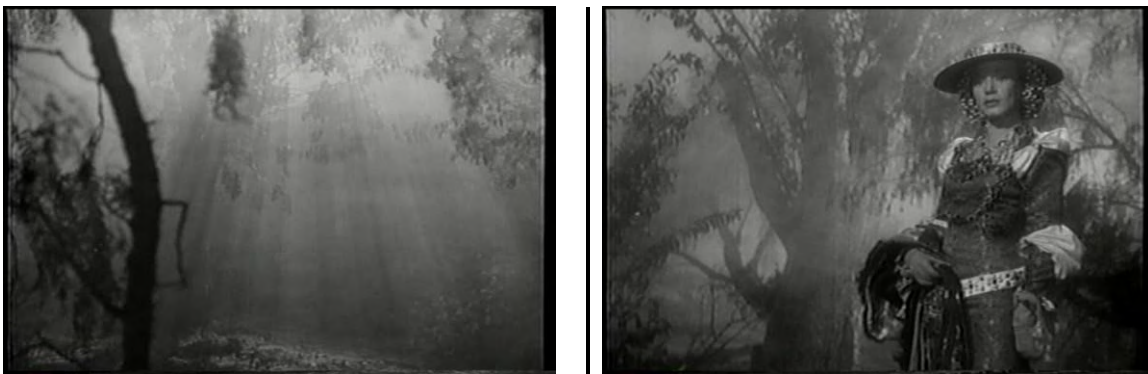
<sup>26</sup> Dicho sea de paso, las críticas de la época alababan a Bracho y poca mención hicieron sobre la labor de Phillips.

La iluminación de exteriores en el set varía según la representación de la hora del día de que se trate, en donde predomina la homogeneidad lumínica, como en el pueblo y en el huerto, donde el tormentoso fray Paracleto labora. (Fig. 32)



(Fig. 32). *El monje blanco*, 1945.

Destaca la iluminación de la zona del pantano donde vive Gálata Orsina (María Félix) en donde Phillips enfatiza la atmósfera de misterio (y quizá esconde un poco la falsedad del set) con la utilización de vapor que funciona a manera de bruma. (Fig. 33)



(Fig. 33). *El monje blanco*, 1945.

El uso narrativo-simbólico de la luz se ejemplifica con dos secuencias. Una de ellas se vale de la imagen escultórica de una virgen medieval en contrapicada para demostrar la fe del fraile interpretado por Ernesto Alonso mediante los cambios lumínicos efectuados sobre dicho objeto de culto, donde la luz terrena



(Fig. 34). *El monje blanco*, 1945.

desaparece para dar paso a la mística, emitida por la estatua misma. (Fig. 34) El otro momento mencionado se relaciona también al mismo fraile y su fe, cuando él cree estar ante una aparición de la virgen, que no es más que el monje blanco o Gálata Orsina en su fase de arrepentimiento (María Félix). El monje estaba con lo que él supone la aparición mencionada, y en el momento que ella lo deja, se lleva su luz con ella. (Fig. 35)



(Fig. 35). *El monje blanco*, 1945.

La colocación de la altura de la cámara varía, desde cámara a nivel hasta grandes contrapicadas como la observada anteriormente en los cuadros de la escultura de la virgen. Y de nuevo, como en la obra anterior, utiliza planos inclinados, que si bien estamos ante composiciones de gran belleza que funcionan en términos formales, no así en lo conceptual, ya que en la obra anterior obedecían a estados mentales alterados del personaje, y aquí se utilizan de manera un tanto gratuita. (Fig. 36)



(Fig. 36). *El monje blanco*, 1945.



(Fig. 37). *El monje blanco*, 1945.

Una gran parte de la composición de cuadro se hace atendiendo a una fuerte diagonalidad, enfatizado por la utilización del angular en algunas ocasiones. (Fig. 37) Ese mismo lente es utilizado para ese mismo tipo de composiciones pero en planos generales a manera de *deep focus*, es decir, para abarcar varias acciones a distintas distancias focales.

En los primeros planos hay un particular cuidado en componer ubicando al personaje en un extremo de la imagen. En algunas ocasiones incluye cierto juego formal como el que ofrecen los arcos del convento en foco suave. (Fig. 38)



(Fig. 38). *El monje blanco*, 1945.



Algunos más abstractos mantienen el principio y equilibran la composición con elementos lumínicos. (Fig. 39) En otros, se utiliza la inclinación del plano para construir diagonales cruzando el cuadro. Un sutil y discreto *flou* se observa en los acercamientos de la Félix. (Fig. 40)



(Fig. 39). *El monje blanco*, 1945.

Otro tipo de composición utilizado por Phillips incorpora el techo como elemento de la composición, haciendo de éste, a través de elementos lumínicos, parte importante en términos formales, el emplazamiento en contrapicada, y algunos con ligera inclinación horizontal del cuadro que dan la sensación de la fragilidad de los personajes y el agobio (un tanto artificioso) de su situación. (Fig. 41)



(Fig. 40). *El monje blanco*, 1945.



(Fig. 41). *El monje blanco*, 1945.

Phillips logró en *El monje blanco* una magnífica visualidad, insuficiente para impedir el fracaso de taquilla de una obra que puede contarse entre las más soporíferas del cine nacional. La crítica de la época no supo qué decir, y prefirió referirse a la cinefotografía, que recibió grandes elogios: "*El monje blanco* es finalmente, un triunfo más de ese extraordinario cinefotógrafo que es Alex Phillips..."<sup>27</sup> Aunque, ciertamente, los parámetros de la apreciación de la crítica no habían avanzado mucho desde la década anterior: "La fotografía de Alex Phillips –magnífico en los *close-ups*—sugiere cuando debe sugerir, y precisa cuando debe precisar, perogrullada que ha olvidado gran parte de nuestros fotógrafos."<sup>28</sup>

Al parecer, la copia exhibida tuvo problemas de laboratorio, que no sólo no satisficieron al fotógrafo, sino que según Efraín Huerta, le hicieron verter lágrimas en la exhibición de la cinta: "Lo terrible era ver llorar a un hombre tan

<sup>27</sup> Efraín Huerta, *Esto*, 11 de octubre de 1945 en Emilio García Riera, *Julio Bracho 1909-1978*, *op. cit.*, p.212

<sup>28</sup> Lucila Balzaretto, *El Popular*, 12 de octubre de 1945 en *Idem*.

cabal como Alex Phillips. Salió de la sala de exhibición de *El monje blanco* como si hubiera salido del entierro de su amigo más querido. En realidad salía de la sala de inhumación de lo que con todo derecho él considera su obra maestra...<sup>29</sup> Y es que fotográficamente esta obra lo es dentro de la filmografía del camarógrafo.

### *La mujer de todos* (1946)

El noveno largometraje del director, melodrama de altos vuelos protagonizado de nuevo por María Félix, sería el último trabajo en el que colaboraron durante la década Bracho y Phillips, para refrendarlo en las siguientes dos décadas.



(Fig. 42). *La mujer de todos*, 1946.

Aunque se trata de un melodrama, el plan general de iluminación elegido es la tendencia al *high key*. Se observa una representación naturalista de la luz, aunque el artificio implícito en la cinefotografía de estudio no pueda evitarse (como en los *back projection* de la Félix en el carrusel o en Tlacotalpan) (Fig. 42). Emilio García Riera diría que Phillips “consiguió una fotografía más brillante que efectista”<sup>30</sup> quizá refiriéndose tanto al esquema, como a la voluntad naturalista.

En la iluminación que representa luz de día en los espacios interiores, son importantes las proyecciones de sombras de vanos sobre los muros, que

<sup>29</sup> Efraín Huerta, *Esto*, 4 de octubre de 1945 en *Ibidem*, p.58.

<sup>30</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, México, 1971, ERA, Vol. IV, p. 112.



se convierten también en elementos de la composición, y como manera de añadir mayor textura y contraste dentro de un esquema de iluminación con tendencia a la homogeneidad lumínica. (Fig. 43) Con un contraste un poco mayor, se observa la aplicación de este mismo principio en la escena de la biblioteca, donde se representa una luz crepuscular proveniente de una ventana. (Fig. 44)



(Fig. 43). *La mujer de todos*, 1946.



(Fig. 44). *La mujer de todos*, 1946.

La iluminación nocturna en espacios interiores se mantiene en *high key*, pero asegurándose de mantener la lógica de la representación: utilizando lámparas eléctricas que son meramente decorativas. (Fig. 45)



(Fig. 45). *La mujer de todos*, 1946.

El gran angular, que ya se había utilizado en películas anteriores de Bracho, lo encontramos en escenas de

encuadres abiertos en donde se aplica en *deep focus*, cuestión que hará que Emilio García Riera establezca la relación de ello con Gregg Tolland. (Fig. 46)

En encuadres medios, generalmente con un punto de vista bajo, también se aplica este mismo lente. (Fig. 47)



(Fig. 46). *La mujer de todos*, 1946.



(Fig. 47). *La mujer de todos*, 1946.

Como siempre, Phillips cuida mucho la iluminación de primeros planos femeninos. Aplica difusión muy discreta en ellos, así como contraluces al cabello en cuidadas composiciones. (Fig. 48)

Pocos pero destacados encuadres abstractos como el de la rueda de la fortuna, recuerdan imágenes de la vanguardia mexicana de fotografía, en especial aquellas de Agustín Jiménez. (Fig. 49)

Julio Bracho fue un director que consideraba importante la visualidad como parte de una impronta personal. Sin embargo, tenía poco sentido de lo cinematográfico, y los requerimientos visuales a sus fotógrafos se le volvieron manierismo. El trabajo de Phillips con el director fue importante en sentido cuantitativo y cualitativo, aunque lamentablemente los planteamientos cinematográficos no permitieran



(Fig. 48). *La mujer de todos*, 1946.



(Fig. 49). *La mujer de todos*, 1946.

mayores logros cinefotográficos. Es significativa la paradoja que surge de *El monje blanco* (1945) donde quizá una de las peores películas en la historia del cine mexicano tiene una de las mejores cinefotografías.

## **Miguel Zacarías**

La voluntad de experimentación formal de Miguel Zacarías en los años treinta se transforma hacia la siguiente década. Director de buen oficio adquirido a lo largo de una década, las cuestiones formales fueron importantes desde los inicios de su carrera y continuaron siéndolo: se trata de un director con preocupación por la efectividad y corrección del lenguaje cinematográfico en igual medida que por el éxito comercial de sus obras. La visualidad, que incluye el aspecto cinefotográfico, adquiere un carácter de menor espectacularidad en favor de la sobriedad hacia los años cuarenta. Lejos quedó aquella cámara de gran movilidad y la búsqueda de abstracción en los encuadres, para dar paso a una visualidad más convencional adscrita a la influencia de la narrativa clásica norteamericana.

Zacarías realizó trece largometrajes en la década, de los cuales colaboró en cinco de ellos con Phillips, en tres con Ignacio Torres, en dos con Víctor Herrera, en otros dos con Jorge Stahl Jr. y uno con Agustín Martínez Solares. Don Miguel deja en libertad a sus fotógrafos en la interpretación lumínico-dramática de la historia, como a Víctor Herrera en el laureado trabajo de *El peñón de las ánimas* (1942) o al mismo Phillips en *Una carta de amor* (1943) y *El dolor de los hijos* (1949).

### *Una carta de amor* (1943)

La historia de amor entre un oficial liberal y una dama de nexos conservadores en el marco del segundo imperio mexicano con Jorge Negrete y Gloria Marín como protagonistas fue todo un éxito de taquilla. No puede dejarse de lado la presencia de dos grandes estrellas del cine nacional, que obligaban a una buena fotografía. El buen oficio cinematográfico de Zacarías se combinó con la

maestría cinefotográfica de Phillips para conformar una obra de mayores logros que los económicos.

Don Alex utiliza un esquema de iluminación intermedio con voluntad de representación de luz de día y de noche, aunque ambos son muy cercanos en las relaciones entre fuentes principales y de relleno, lo que lo otorga gran unidad a la obra, respetando la verosimilitud en dicha representación.



(Fig. 50). *Una carta de amor*, 1943.

La obra se caracteriza por la sutileza en la utilización de valores cercanos, esto es perceptible en la proyección delicada de sombras en los espacios y hasta en los rostros. Los primeros planos de Gloria Marín, tan cuidados como siempre con ligerísimo *flou*, proyectan la sombra del encaje de su sombrero sobre su frente. El camarógrafo usa la tela del sombrero como elemento translúcido. En otras imágenes se proyectan sombras sobre este tipo de superficies. Velos, encajes y materiales translúcidos en general, son aprovechados por el fotógrafo para enfatizar la atmósfera de suavidad y sutileza lumínica. (Fig. 50)



(Fig. 51). *Una carta de amor*, 1943.



Las sombras duras constituyen elementos de la composición en ciertas escenas de mayor gravedad dramática, tanto en la representación de la luz de día como de noche. Las escenas de la cárcel, representada como un lugar de mayor oscuridad, es un lugar de contrastes lumínicos dramáticos (Fig. 51).



(Fig. 52). *Una carta de amor*, 1943.

Las sombras de las ventanas se proyectan de manera suave sobre la celda, pero la sombra del soldado es pronunciada, así como la del guardia a la entrada de la misma. (Fig. 52)

Otras escenas de representación nocturna donde el villano de la historia (Andrés Soler) toma decisiones en contra del protagonista, se proyectan sombras duras y alargadas de los personajes, dando cierto carácter siniestro al conclave. (Fig. 53)



(Fig. 53). *Una carta de amor*, 1943.

Un lente rígido le confiere una nitidez a las imágenes en boga desde *El ciudadano Kane* (1941), moda a la que Zacarías responde salvo por lo anterior y la integración de los techos a la imagen. Ni el angular ni la cámara baja, herencia de Tolland, se



(Fig. 54). *Una carta de amor*, 1943.

observan en esta obra. Es perceptible el cuidado del camarógrafo en integrar la techumbre a la composición mediante el encuadre, pero sobre todo por la iluminación. (Fig. 54)

Tres bien elaborados *travellings* se observan en la escena del baile, como vestigios de aquel director de los años treinta, afecto a mover la cámara, cuestión que no pasa desapercibida para la crítica contemporánea, tan dura con el cine mexicano. Emilio García Riera alaba esta solución técnica con una cita a José de la Colina: "Una 'figura de estilo' favorita de Zacarías a juzgar por este *film*... es el *travelling* (el desplazamiento lateral de la cámara con respecto al decorado); este movimiento no sólo sirve para describir muy bien el espacio de la casa, sino para conferir al *film* cierta elegante fluencia que hace evocar un Ophüls primitivo."<sup>31</sup>

#### *El dolor de los hijos* (1948)

La cinta se inscribe en los melodramas familiares inaugurados por *Cuando los hijos se van* (Bustillo Oro, 1941); en ellos, los problemas de los hijos, sus travesuras, penas y sinsabores se convierten en gran éxito de taquilla y el eje de la historia. La obra de Zacarías ubica la trama en el siglo XIX, con Fernando Soler como médico de pueblo y eterno padre y nueve hijos que representan nueve diferentes problemas melodramáticos eficientemente planteados.

---

<sup>31</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano, op. cit.*, Tomo 3, p.61.



**(Fig. 55).** *El dolor de los hijos*, 1948.

En la obra, resuelta en *high key* con voluntad de representación naturalista, predominan las escenas diurnas en las diferentes zonas del espacio doméstico: la salita de estar (con el piano de Rosario Granados), la cocina y el patio (Fig. 55).

La fotografía de *glamour* por la que se caracterizaba Phillips no está presente en los primeros planos de las actrices, aunque éstos no dejan de estar iluminados con la meticulosidad característica del camarógrafo. Es de mencionarse el tratamiento diferenciado que reciben los acercamientos a Rosario Granados, ya que se le da un aspecto de luminosidad auto emanada que no se percibe en los demás personajes femeninos. (Fig. 56)



**(Fig. 56).** *El dolor de los hijos*, 1948.

Phillips hace un uso simbólico-narrativo de la luz, para solucionar el momento en que el maestro de piano demuestra su enamoramiento por el personaje de Rosario Granados. El músico se despide desde la puerta mirando a la muchacha; ahí la cámara se vuelve subjetiva, ya que representa la mirada del susodicho. El entorno de la imagen de Granados va oscureciéndose de manera paulatina, para dejar aislada la figura del objeto amoroso, y demostrar la pasión de manera lumínica. (Fig. 57)



(Fig. 57). *El dolor de los hijos*, 1948.

El camarógrafo recurre de nuevo al uso de las sombras, no sólo como recurso de atmósfera sino como elemento dramático-narrativo. Tres buenos ejemplos ilustran lo anterior. Uno de ellos es la escena en la que Fernando Soler corrige con golpes a uno de sus hijos. A cuadro aparecen los rostros temerosos de los hermanos que observan el castigo; el espectador se da cuenta del hecho por medio de la sombra del padre proyectada (Fig. 58). En otro momento dramático, cuando los niños se enteran de que su hermano, objeto de los castigos está enfermo de muerte, se ve la sombra del padre que se lo comunica al hijo mayor a través de un cristal traslúcido. (Fig. 59). Las sombras amenazantes de la madre y la hermana que esperan con angustia a Rosario Granados en la noche, custodian la puerta de entrada de la casa en el momento en que entra dicho personaje. (Fig. 60)



Otras sombras más pronunciadas dentro del esquema *low key* se observan hacia el final de la película en la que el hijo ciego y moribundo reposa en un cuarto en penumbra. Los padres rezan por su hijo con una pronunciada sombra de un Cristo (Fig. 61). Cuando Fernando Soler se da cuenta de que su hijo ha recuperado la vista un acercamiento incluye la sombra del Nazareno para dar cuenta de que éste ha escuchado sus súplicas y su pequeño ha sanado. (Fig. 62)



(Fig. 58). *El dolor de los hijos*, 1948.



(Fig. 59). *El dolor de los hijos*, 1948.



(Fig. 60). *El dolor de los hijos*, 1948.



(Fig. 61). *El dolor de los hijos*, 1948.



(Fig. 62). *El dolor de los hijos*, 1948.

Como vestigios del gusto de Zacarías por los movimientos de cámara de su etapa anterior, tres sobrios y bien ejecutados *travelling* se observan en la sala del piano cuando la ejecución de melodías por parte de Rosario y su maestro son parte del idilio.

*El dolor de los hijos* culmina otra etapa de colaboración entre Zacarías y Phillips, el fotógrafo con el que más colaboró en la década, signada por la sobriedad y madurez del lenguaje cinematográfico y de la sutileza, discreción y maestría lumínica de Phillips.

### **Alberto Gout (1907-1966)**

La muerte del padre y la situación política a la muerte del presidente Madero habían hecho a la familia Gout emigrar a Los Ángeles. Al pasar del tiempo, el joven Alberto comenzó a relacionarse con el mundo del cine introduciéndose en los estudios de Hollywood para aprender maquillaje. Hacia finales de 1932 regresó a México para trabajar en nada menos que *La mujer del puerto* (Boytlér, 1933). Sus labores como maquillista continuaron hasta 1938, en que dirigió por vez primera. A partir de ahí tuvo una larga carrera que se extendió por varias décadas y culminó en 1966 con *Estrategia matrimonio*. Experimentó en varios géneros cinematográficos: la comedia, la nostalgia porfiriana, el histórico-religioso, pero sobresalió por lo que Eduardo de la Vega denomina como el cabaretil-prostituario, cuyo auge se dio en el sexenio alemanista (1946-1952). Estas fechas del inicio y declive del género coinciden con la propia filmografía de Gout, quien inicia en 1946 con *Humo en los ojos* y cierra el ciclo con *Aventura en Río* en 1952. Obras como *Aventurera* (1949) y *Sensualidad* (1950) –ambas con Phillips tras la cámara-- le colocan frente a la crítica<sup>32</sup> como el mejor exponente de este tipo de cintas en las que también participaron realizadores como Emilio Fernández en las memorables *Salón México* (1948) y *Víctimas del Pecado* (1950), el ex-escenógrafo Fernando A. Rivero con cintas como *Perdida* (1949) y *Coqueta* (1949); Tito Davison con *La*

---

<sup>32</sup> Emilio García Riera diría que "las figuras sobresalientes del cine de cabaret fueron el director Alberto Gout y la vedette cubana Ninón Sevilla" en *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997, op. cit., 1998, p. 155.*

*sin ventura* (1947) o Ramón Pereda dirigiendo a su rumbera mujer María Antonieta Pons en cintas como *La reina del mambo* (1950), o *Pecadora* (1947) de José Díaz Morales entre otros.

Alberto Gout realizó 25 largometrajes a lo largo de 38 años en el cine mexicano, de las cuales 17 estuvo a cargo de la cámara Alex Phillips, es decir, que colaboró en el 68 por ciento de las obras del director. Fue el ruso-canadiense el fotógrafo de cabecera del director. Lo conoció en los albores de la industria cinematográfica nacional en la filmación de *La mujer del puerto* (1933), cuando Gout debutaba en el cine como maquillista. Cuando dirigió su primera película no pudo llamarlo, sería hasta la segunda, *Café Concordia* (1939), en que iniciaría una larga serie de colaboraciones a través del tiempo hasta la última cinta dirigida por el director en los años sesenta.

En la década analizada Tito, como se le llamaba cariñosamente, realizó doce largometrajes en donde llevó a Phillips en ocho de ellos. Gabriel Figueroa colaboró con él en *Cuando viajan las estrellas* (1942), Ezequiel Carrasco en *Humo en los ojos* (1946), José Ortiz Ramos en *Rincón brujo* (1949) e Ignacio Torres en *Los buitres sobre el tejado* (1945). La revisión del trabajo de Gout con otros fotógrafos permitió detectar la libertad que le daba el director a sus colaboradores visuales en cuanto a la iluminación. En lo referente a los encuadres y los movimientos de cámara, que varían según las necesidades de la historia, se trata de un director sobrio y discreto en cuanto a este tipo de decisiones. El sello autoral de Gout estaría en una temática, sobre todo en su trabajo realizado en el género cabaretil. Consideraba importante llevar un buen cinefotógrafo al lado, pero no consideraba lo visual como impronta personal.

Eduardo de la Vega, a propósito de la colaboración de Phillips en el cuarto largometraje de Gout *San Francisco de Asís* (1943) dice que Tito "exigió la participación de Alex Phillips para que su película tuviera una fotografía de primera calidad; ya había trabajado con él en *Café Concordia*, y de ahí en adelante, cada vez que una cinta suya exigía un esfuerzo fotográfico mayor, Gout solicitó a Phillips."<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Eduardo de la Vega Alfaro, *Alberto Gout (1907-1966)*, México, Cineteca Nacional, 1988, p. 17.

### *San Francisco de Asís* (1943)

Se trata del cuarto largometraje del director y la segunda ocasión en que llevaba tras la cámara al que se convertirá en su fotógrafo favorito. En esta ocasión Gout incursionaba en el género histórico-religioso, poco logrado por los realizadores mexicanos que incurrieron fácilmente en excesos de parsimonia, solemnidad y pietaje. Dentro de la trayectoria del director, la cinta pertenece a un periodo de aprendizaje, de escasas aportaciones cinematográficas. Sin embargo, en lo cinefotográfico, se trata de una obra propositiva y bien lograda.

Phillips acude a su repertorio de los años treinta. A pesar de la nueva moda cinefotográfica derivada de la influencia de *El ciudadano Kane* (1941), la propuesta visual proviene de una de las formas características de iluminar de don Alex en la anterior década. Una historia que pertenece al ámbito de la fe no necesita de planteamientos naturalistas --aunque el santo haya transitado por la tierra—sino narrativo-simbólicos. El esquema general de iluminación con tendencia al *low key* es el elegido. El nexo formal con la

cinefotografía de los treinta, lo constituye el manejo de masas lumínicas de alto contraste y la construcción del espacio a través de ellas.



(Fig. 63). *San Francisco de Asís*, 1943.

Los golpes de luz, en contraste con un fondo muy oscuro y la iluminación selectiva de elementos escenográficos, como los cantos de los arcos, se convierten en una constante en una obra en la que el fotógrafo le otorga gran importancia a la escenografía. Este tipo de composición tonal y su incidencia en la composición de cuadro caracterizan cinefotográficamente la cinta.

Existe la representación de luz de día, pero bajo el principio señalado, en donde, además, el contraste contribuye al manejo de planos ópticos, construyendo planos lumínicos diferenciados. De hecho, la determinación de los planos se hace a través de la luz, cuyo uso se torna fundamental, en conjunción con la escenografía, para la construcción del espacio cinematográfico. En esta obra, podría decirse que la profundidad de campo no es sólo una cuestión óptica, sino lumínica también. (Fig. 63)

Algunas veces, los golpes de luz recuerdan las mascarillas usadas por la fotografía del cine mudo, con las orillas del cuadro oscuras. (Fig. 64)



(Fig. 64). *San Francisco de Asís*, 1943.

La composición tonal dentro de la cual Phillips destaca las orillas de los arcos de la escenografía, se convierten en elementos formales y recurrentes de la composición del cuadro. (Fig. 65)



(Fig. 65). *San Francisco de Asís*, 1943.

El manejo de masas lumínicas diferenciadas en encuadres medios adquiere a veces un carácter abstracto, en donde predominan formas geométricas simples dentro de las cuales circulan los personajes. (Fig. 66)



(Fig. 66). *San Francisco de Asís*, 1943.

La proyección de sombras sobre muros para dar mayor textura visual a la imagen es sólo una tendencia que se apunta, solución a la que recurrirá el fotógrafo como elemento formal recurrente en obras futuras. (Fig. 67).



(Fig. 67). *San Francisco de Asís*, 1943.

Los primeros planos tienen dos tratamientos distintos, de *glamour* y de santidad. Para los acercamientos al personaje interpretado por Alicia de Phillips se aplica el *low key*, y con un fuerte *back light* que resalta la suavidad del cabello; mientras el mismo efecto, le procura una aureola lumínica al protagonista (Fig. 68).



(Fig. 68). *San Francisco de Asís*, 1943.

Phillips le confiere santidad lumínica al personaje, incluso antes de convertirse en religioso; su cabeza pareciera despedir luz (con una pequeña fuente dirigida hacia el muro justo detrás de su cabeza) en cualquier circunstancia, como lo señala García Riera: "La aureola consiguiente no se la quitó el actor ni en los momentos en que aún no era San Francisco, sino un alegre *playboy* de la época"<sup>34</sup>, error de narrativa que se enfatiza en la fotografía. (Fig. 69)

---

<sup>34</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano, op. cit.*, Tomo 3, p.52.



(Fig. 69). *San Francisco de Asís*, 1943.



(Fig. 70). *San Francisco de Asís*, 1943.



(Fig. 71). *San Francisco de Asís*, 1943.

La fluidez de movimientos de cámara es otra característica notable. A través de ellos se busca la construcción de plano-secuencias con el uso de una grúa, ya que se trata de espacios muy grandes y esto a veces obliga a tomas en ligera picada. (Fig. 70).

La composición de cuadro obliga a pensar que se acudió a fuentes pictóricas como *La muerte de San Francisco* de Giotto, con el cuerpo yacente del protagonista en primer plano, y los monjes de pie detrás suyo. (Fig. 71).

Y, como en mucho casos, una bien lograda fotografía no logró salvar a una mala película. Las glorias del director estarían en otro género. El cinefotógrafo trataba siempre de hacer de cualquier película una gran obra.



*La bien pagada* (1947)

La segunda obra de Alberto Gout dentro del género cabaretil, aún en construcción, era un melodrama de adulterio, baile y prostitución. El millonario Fernando (Tito Junco) se casa con la hija de familia Carola (María Antonieta Pons), quien después de un tiempo decide tener una aventura con un ex novio. El marido engañado sorprende a la mancornadora y la hace "renunciar a sus derechos de esposa"; el amante la deja, su familia la desconoce y ella no tiene más remedio que dedicarse a bailar en un cabaret y prostituirse. La cinta se caracteriza por un manejo naturalista de la luz con tendencia al predominio del esquema *high key* tanto en espacios interiores -- ya sea con representación de luz de día o de noche--, así sean éstos domésticos, el cabaret o la cantina. (Fig. 72)



(Fig. 72). *La bien pagada*, 1947.

Para la representación de luz de día en los espacios domésticos Phillips utiliza un recurso de manera constante a lo largo de la obra: los cortinajes como elemento translúcido y de la composición tonal del cuadro. (Fig. 73)



(Fig. 73). *La bien pagada*, 1947.



La sutileza de sombras proyectadas sobre los muros dentro de los espacios domésticos, es otra característica que otorga la disposición lumínica de Phillips para dar mayor textura visual a la representación cinefotográfica (Fig. 74). La proyección de sombras duras la utiliza Phillips en dos momentos dramáticos importantes. Uno de ellos



(Fig. 74). *La bien pagada*, 1947.

sería el instante en que el personaje del marido engañado acaba de confirmar la infidelidad de su esposa y entra de noche a la recámara, donde ésta duerme plácidamente, en un estado de turbación y gran conflicto interno. En el otro caso mencionado, las largas sombras proyectadas sobre la puerta del departamento de los infieles, parecen anunciar la situación de desenlace fatal en la que se verán atrapados los personajes al momento en que Víctor Junco trasponga dicho umbral. (Fig. 75)



(Fig. 75). *La bien pagada*, 1947.



(Fig. 76). *La bien pagada*, 1947.



(Fig. 77). *La bien pagada*, 1947.

mencionados. (Fig. 77).

Dentro de este uso simbólico dramático de la luz, Phillips –que utiliza poco el *low key*–recurre a este esquema cuando el personaje de Junco vaga por la noche atribulado por el descubrimiento del engaño. Una sombra proyectada anuncia su próxima entrada a una cantina (Fig. 76). Predominan los encuadres a nivel, salvo para enfatizar ciertos momentos de tribulación del protagonista masculino. En ellos, la contrapicada y el plano inclinado buscan denotar y dar énfasis visual al estado de alteración interna del personaje, con los elementos lumínicos ya

Phillips mantiene los elementos de *glamour* que le caracterizan en los primeros planos femeninos, no sólo de la protagonista, sino también de sus hermanas interpretadas por Blanca Estela Pavón y Esperanza Isa. Un discreto *flo* aún les acompaña. (Fig. 78)



(Fig. 78). *La bien pagada*, 1947.

Una escena de erotismo de la luna de miel de Carola y Fernando la construye a través de un primer plano, una composición tonal donde el énfasis lumínico está en el personaje femenino; el masculino, casi una sombra, se acerca lentamente, mientras un drapeado



(Fig. 79). *La bien pagada*, 1947.

con luz rasante siluetea el rostro de Fernando, al mismo tiempo que otorga una atmósfera intimista al cuadro (Fig. 79).

La interpretación de la canción que le otorga título a la cinta mientras la protagonista deambula por el cabaret en actitud de resignación del destino otorgado por dicha melodía, mientras ella y el espacio se encuentran iluminados en *high key* (Fig. 80), ya estaba apuntado en esta obra (esto se vuelve a hacer en *Aventurera*).



(Fig. 80). *La bien pagada*, 1947.

### *Cortesana* (1948)

La experiencia con la impositiva María Antonieta Pons haría que el director nunca volviera a requerir de sus oficios rumberiles. Según Eduardo de la Vega *La bien pagada*

dejaba entrever un desacuerdo entre Gout y Pons que se manifestaba hasta en los números musicales; como si el estilo (de exagerados amaneramientos y 'caderazo sicalíptico') muy propio de la 'estrella', no se adecuara al sentido de elegancia y sobriedad que era una suerte de necesidad expresiva para el realizador.<sup>35</sup>

Así que Gout volvió a llamar a Meche Barba para su siguiente cinta. De nuevo la hija de familia trasgredía los límites de la decencia, al atender a los requerimientos amorosos adúlteros del esposo de su prima, interpretado por Gustavo Rojo, para dejar plantado a las puertas del matrimonio a su novio. Ambos pelean y encarcelan al adúltero. La protagonista entonces tiene que bailar para sacarlo de la cárcel, quien no escucha el consejo-premonición de Toña la Negra: "Los hombres no agradecen eso y pierden el respeto a la mujer que les da dinero". En esta cinta el baile no va de la mano de la prostitución como en la obra anterior, aunque a De la Vega le parece que *Cortesana* "fue el primer paso sólido de Gout en los terrenos del género cabaretil; aún más, puede ser vista como un 'borrador' de sus obras más maduras y aclamadas (*Aventurera* y *Sensualidad*)."<sup>36</sup>

De nuevo nos encontramos con una voluntad naturalista de representación de la luz en un esquema de iluminación más cercano al *high key* con búsqueda de contrastes más pronunciados en la escala tonal. El uso de sombras duras proyectadas enfatiza esta tendencia, así como el uso de transparencias difusoras en la ventanas, que había utilizado en la obra anterior en un contexto de suavidad tonal, ahora lo hace dentro de un contexto de mayores diferencias lumínicas. (Fig. 81)

---

<sup>35</sup> Eduardo de la Vega, *Alberto Gout (1907-1966)*, op. cit., p. 31

<sup>36</sup> *Idem*.



(Fig. 81). *Cortesana*, 1948.

Las sombras varían entre la dureza de un ventanal proyectado sobre muros, un suave cortinaje que le otorga menor intensidad dramática a la escena, o un decorativo herraje como elemento más compositivo que dramático. (Fig. 82)



(Fig. 82). *Cortesana*, 1948.

El cuidado de los primeros planos femeninos se hace a través de una cuidada iluminación con un pronunciado *back light* y un cada vez más ligero *fou*, tratamiento que don Alex aplica de manera democrática, tanto a la protagonista, como a las actrices secundarias. (Fig. 83).



(Fig. 83). *Cortesana*, 1948.

La cámara a nivel es un elemento formal recurrente en el director, así como los movimientos precisos y discretos en pequeños plano secuencias. Gout dejaba a su fotógrafo las decisiones dramático-lumínicas de un género que no se veía limitado por convenciones cinefotográficas determinadas.

#### *Revancha* (1948)

Una de las razones que quizá hacía que el género cabaretil no tuviera convenciones visuales propias, es que se mezclaba con otros géneros cinematográficos. Y es que ahora, en esta cinta, la cabaretera se veía inmersa en el mundo del hampa organizada. Esto se tradujo visualmente en la elección del esquema general en *low key* (Fig. 84). Una de las imágenes iniciales establece la atmósfera lumínica de gran oscuridad en donde además se percibe la elección de un lente suave.

El cabaret es el centro de operaciones desde donde opera el hampón y su banda de criminales. La oficina, escenario de las actividades ilícitas está cruzada por sombras lineales proyectadas por las persianas, poblada por personajes cuyos rostros están poblados de contrastes y zonas oscuras. El interior del cabaret cuando



(Fig. 84). *Revancha*, 1948.

no hay variedad adquiere las mismas características de geometrización mencionadas aunque con menor dramatismo. (Fig. 85)



(Fig. 85). *Revancha*, 1948.



Las sombras pueblan el universo del cabaret en el arte y en el crimen. Cada vez que Agustín Lara se sienta al piano, lo acompaña una sombra que, generalmente al ser ésta de gran tamaño, magnifica simbólicamente su figura. (Fig. 86).



(Fig. 86). *Revancha*, 1948.



En el crimen, en la escena climática en que David Silva debe terminar con los mafiosos, las sombras poseen gran fuerza dramática, casi independiente de quien la proyecta, y enfatizan la acción o el carácter de quien la proyecta. (Fig. 87)





(Fig. 87). *Revancha*, 1948.

Agustín Lara pasea solo después de haber acompañado a Ninón Sevilla hasta su casa mientras se escucha: “farolito que alumbras apenas mi calle desierta” que, efectivamente, apenas ilumina la calle y al personaje en un profundísimo *low key*. (Fig. 88)



(Fig. 88). *Revancha*, 1948.



(Fig. 89). *Revancha*, 1948.

Ya hacia el final de la canción la cantidad de luz aumenta para dejar ver la soledad del personaje acompañado por una larga sombra con una mayor riqueza en la composición tonal que en las anteriores imágenes de la secuencia. (Fig. 89)

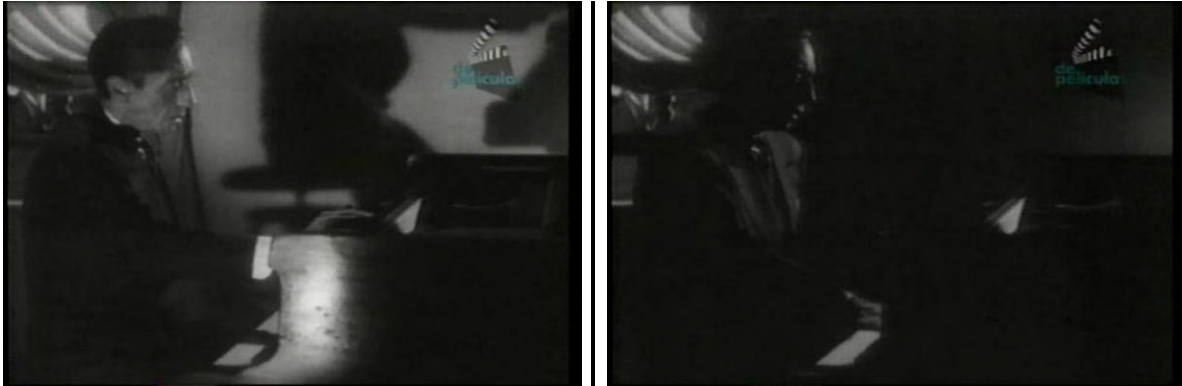
La secuencia final de la cinta utiliza la luz como recurso simbólico dramático al indicar la muerte del pianista interpretado por Lara a través de la ausencia paulatina de luz. El personaje se

queda solo en el cabaret después de haber recibido un tiro que no era para él. Se encuentra de pie ante el espacio vacío en un plano general en donde se le ve tambalearse. Acto seguido las luces del escenario comienzan a apagarse con el mismo encuadre, mientras el personaje se dirige hacia su piano. Al estar cercano a éste, la sombra aparece de nuevo. (Fig. 90)



**(Fig. 90). *Revancha*, 1948.**

El cuadro se cierra a un primer plano, Lara toca algunas notas con dificultad y la intensidad lumínica va en descenso conforme va llegando la muerte hasta que la última imagen de la cinta muestra al personaje inmóvil sobre el teclado del piano en la oscuridad. (Fig. 91)



(Fig. 91). *Revancha*, 1948.

#### *El gallo giro* (1948)

Alberto Gout ahora incurría en la comedia ranchera con la popular figura de Luis Aguilar como protagonista. Este género tenía como premisa cinematográfica la utilización del *high key* como esquema prevaleciente, mismo que el camarógrafo aplicó. La cinta tiene un manejo naturalista con representación de luz de día y de noche, manejo de cámara a nivel, lente duro y ausencia de difusión en los primeros planos femeninos.



(Fig. 92). *El gallo giro*, 1948.



Los interiores diurnos son tratados con reflejo de sombras de ventanales y cortinajes que contribuyen a darle textura visual a un espacio que, pintado de blanco, carecería de relieve para el espectador, además de agregar cierto realismo lumínico a la representación. (Fig. 92)

Aunque en general predomina una iluminación homogénea con estos sutiles contrastes mencionados, también se introducen algunas escenas de mayor contraste como la de la iglesia, en donde existe una zona de gran oscuridad frente a otra de gran luminosidad. (Fig. 93)



(Fig. 93). *El gallo giro*, 1948.

Las nocturnas en donde el Gallo Giro trabaja en Garibaldi como cantante, tienden a la homogeneidad en el primer plano lumínico. Algunas escenas dentro del teatro presentan interés, debido a que están realizadas en *low key* con cierto grado de abstracción e influencia del cine negro. (Fig. 94)



(Fig. 94). *El gallo giro*, 1948.



En la participación del protagonista en un teatro de variedades Phillips proyecta un Gallo alusivo en el escenario, en dos soluciones distintas, una de ellas en excepcional contrapicada. (Fig. 95)



(Fig. 95). *El gallo giro*, 1948.



### *Aventurera* (1949)

Se considera esta cinta como la obra cumbre del director, "uno de los clásicos del cine mexicano de todos los tiempos"<sup>37</sup>. Tuvo gran éxito de taquilla y crítica de su momento, tanto en México como en el extranjero. Los franceses de *Cahiers*



<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 9.

*du cinema* alababan el trabajo de Gout. Incluso la crítica del nuevo cine, tan dura con el cine mexicano, la consideró como una obra de valía, “verdadero hecho excepcional dentro del cine mexicano”<sup>38</sup>

La obra está solucionada de manera sobria, discreta, y sobre todo efectiva en un bien elaborado *high key*; paradójicamente, la mejor película del director no era la mejor desde el punto de vista cinefotográfico. Las imágenes emblemáticas son recordadas, no por sus virtudes formales, sino como momentos clave en términos de la historia misma. Aunque, según algunos cinefotógrafos, es justamente ésta la mejor cinefotografía: la que no llama la atención sobre sí para permitir la contundencia de una historia.



(Fig. 96). *Aventurera*, 1948.

El *high key* con voluntad de representación naturalista de la luz está en todos los lugares habitados por el personaje central: la casa familiar, con sutiles contrastes que le dan volumen y textura al espacio (Fig. 96). El cabaret, la oficina del personaje de Andrea Palma, e incluso la calle en la noche, cuando Ninón participa como chofer en el robo de una joyería (Fig. 97). La cámara se mantiene generalmente a nivel, con cierto movimiento dictado por escenas como la de Ninón, cuando escucha la canción emblemática, construida con varios *travellings* que describen su deambular alrededor de la pista de baile del cabaret, o en las secuencias de sus bailes.

---

<sup>38</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, México, Ediciones Era, 1969, Tomo IV, p.133.



(Fig. 97). *Aventurera*, 1948.



Las excepciones de los encuadres a nivel lo constituyen algunos



(Fig. 98). *Aventurera*, 1948.

encuadres en picada, casi *top shots* dentro de las secuencias de baile (Fig. 98), y en momentos dramáticos y emblemáticos particulares: el momento en el que *El Rengo* le va a marcar la cara, la cámara tiene que bajar porque el personaje está tirado en el suelo, pero tiene que estar angulada en

contrapicada para incluir a cuadro a la lenona que dio la orden (Fig. 99); el instante en el que Pedro Vargas comienza a cantar *Aventurera*, la cámara realiza una ligera contrapicada para dotar al personaje de estatura dramática. (Fig. 100)



(Fig. 99). *Aventurera*, 1948.



(Fig. 100). *Aventurera*, 1948.

El tratamiento de los primeros planos, que no son muchos, es muy cuidadoso, en particular los de Andrea Palma, con un ligerísimo *fou*, elemento formal de los acercamientos de Phillips, en proceso de extinción para finales de la década. (Fig. 101)



(Fig. 101). *Aventurera*, 1948.

En las etapas iniciales de este trabajo, una de las preguntas surgidas del análisis de dos películas de Gout, *Aventurera* (1949) y *Revancha* (1948), era por qué dos películas del mismo género eran antípodas en términos del esquema general de iluminación. La respuesta es que, por un lado, el género no construyó convenciones visuales determinadas, manteniendo la libertad genérica. El análisis de las películas de Gout de este periodo permitió detectar la gran libertad de la que gozaba el cinefotógrafo en la industria cinematográfica mexicana, ya que la muy genérica convención de que el drama debía ser interpretado en *low key* y la comedia en *high key*, era terreno laxo para la interpretación lumínica, talento y habilidad del camarógrafo. Por otro lado, un director como Gout permitía una gran libertad a sus colaboradores.

### **Tito Davison (1914-1985)**

El director chileno había comenzado sus estudios cinematográficos como tantos otros en Hollywood. Había sido actor secundario y técnico. Incursionó en el guionismo y la asistencia de dirección en Argentina, pero fue hasta 1944 que llegó a México contratado por el productor Alfonso Sánchez Tello. Se inicia como el guionista de *La barraca* (Gavaldón, 1944) con muy buen éxito.<sup>39</sup> Debuta como director con *La sin ventura* en 1947 en un año difícil para el cine

---

<sup>39</sup> Perla Ciuk, *Diccionario de directores del cine mexicano*, México, Cineteca Nacional, 2000, p.169



mexicano, ya que se imponía el monopolio Jenkins. Fue el único director debutante ese año<sup>40</sup> y lo hizo con buena fortuna crítica y de taquilla, lo que le permitió continuar una larga carrera como director en México, que concluyó hasta 1982. Alex Phillips colaboró con él en siete de sus películas, tres de ellas filmadas en la década de los cuarenta: *La sin ventura* (1947), *Que Dios me perdone* (1947) y *Doña Diabla* (1950)<sup>41</sup>. Davison filmó siete largometrajes durante la década y además de llevar a Phillips tras la cámara en las mencionadas ocasiones, otros dos destacados fotógrafos lo asistieron, Gabriel Figueroa en tres filmes y Jorge Stahl Jr. en uno.

En Tito Davison se observa un director con oficio, aunque quizá ninguna de sus obras destaque particularmente en la memoria colectiva. Su técnica es correcta y en términos visuales se trata de un director convencional, sin búsquedas formales, y que deja en libertad al fotógrafo para solucionar sus requerimientos conservadores. Tuvo en suerte haber tenido como colaboradores a tres grandes de la cámara en sus primeros tiempos como cineasta en México.

#### *Que Dios me perdone (1947)*

Historia de misterios, entre ellos la verdadera identidad de María Félix convertida en espía durante la segunda guerra mundial; melodrama de un personaje que estafa, miente y es cómplice de un crimen por salvar a su hija encerrada en un campo de concentración, los contrastes sutiles son la solución lumínico-dramática que Phillips le otorga.



(Fig. 102). *Que Dios me perdone*, 1947.

<sup>40</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, México, Ed. ERA, 1969, Vol. IV, p. 108.

<sup>41</sup> Emilio García Riera ubica esta película en 1949 como sus años de producción, mientras que en los créditos de la misma aparece el año de 1950.

La creación del espacio cinematográfico a través de la luz se hace por medio de diferencias poco pronunciadas entre las diversas fuentes con tendencia al *high key* de voluntad naturalista. En un encuadre abierto de la casa del millonario interpretado por Fernando Soler, observamos distintas intensidades para indicar planos lumínicos. El primer plano óptico y lumínico lo ocupa la figura de Carmelita González, cuyo personaje se introduce en la historia como la hija de Soler. (Fig. 102)



(Fig. 103). *Que Dios me perdone*, 1948.

Phillips se ocupa de dar relieve visual al espacio arquitectónico al utilizar proyecciones de sombras en la composición, lo lumínico y lo escenográfico se complementan en la composición de cuadro. (Fig. 103)

El médico psiquiatra interpretado por Julián Soler ha determinado que la Félix padece "psicosis de guerra" y trata de ayudarla. Se entrevista con ella en su consultorio en donde las sutiles sombras proyectadas construyen una atmósfera de calidez en donde la espía se siente en confianza para las

confesiones. Es en ese espacio en donde la sensualidad y dureza del rostro de la "enferma" se transforman en suavidad. (Fig. 104)



(Fig. 104). *Que Dios me perdone*, 1948.



Otras composiciones lumínicas recurren a un mayor contraste para enfatizar la escena de *glamour* en la que canta Lena Kovach, el personaje de la Félix. Allí ella recibe el primer plano lumínico con los músicos en penumbra sobre un fondo de gran intensidad; una sombra horizontal cruza la estola blanca del personaje. (Fig. 105)



(Fig. 105). *Que Dios me perdone*, 1948.



Los primeros planos de la protagonista, aunque ya no se observa el elemento de difusión, la iluminación es muy cuidada con contrastes sutiles y su respectivo *back light* para resaltar los contornos del cabello. En algunos se utiliza una luz principal casi cenital como luz principal con poca diferencia con

las luces relleno. En otros, la tradicional luz lateral predomina sutilmente sobre la mitad del rostro de la espía. (Fig. 106)



(Fig. 106). *Que Dios me perdone*, 1948.



La iluminación de exteriores de edificios es homogénea, ya que en los dos utiliza la hora crepuscular para que los edificios reciban los rayos de manera perpendicular. (Fig. 107)



(Fig. 107). *Que Dios me perdone*, 1948.





(Fig. 108). *Que Dios me perdone*, 1948.

El paisaje bucólico de la secuencia del crimen en el lago de Pátzcuaro, adquiere dramatismo mediante unas nubes pesadas y contrastadas mediante filtraje como presagio de muerte (Fig. 108). Se utiliza el *back projection* en los encuadres medios de la barca sobre el lago ya que la toma de éstos

presentaba problemas para la colocación de una pesada cámara y equipo sobre tan pequeña embarcación (Fig. 109).



(Fig. 109). *Que Dios me perdone*, 1948.



(Fig. 110). *Que Dios me perdone*, 1948.

Un extraordinario encuadre en contrapicada resalta sobre el uso de la cámara a nivel. Éste se utiliza para enfatizar el estado mental alterado de Lena Kovach al escuchar las sirenas por la radio (ya Julián Soler le había diagnosticado "psicosis de guerra"). Unas sombras fugadas en el techo oprimen al personaje y confirman lo dicho anteriormente sobre su uso formal a cuadro (Fig. 110).

La cinta estuvo nominada a los premios Ariel en las categorías de mejor película (aunque no en la categoría de dirección), en escenografía y fotografía. En esta categoría estuvo nominado el trabajo de Phillips junto a Jack Draper

por *Rosenda* (Bracho, 1947) y a Gabriel Figueroa por *Río Escondido* (Fernández, 1947) que resultó el ganador.<sup>42</sup>

### **Miguel Contreras Torres**

Don Miguel continuó haciendo cine durante los años cuarenta bajo los mismos esquemas de la década anterior. El realizador acudía de nuevo a grandilocuentes dramas históricos como *Simón Bolívar* (1941) o *El padre Morelos* (1942), a su particular afición por el segundo imperio mexicano como decorado para desplegar los delirios sentimentales del matrimonio Contreras Torres-Novara con *La caballería del imperio* (1942) y a mostrar la Historia como telón de fondo a historias de amor como *Pancho Villa vuelve* (1949) donde la insignificancia del personaje del Centauro del Norte dentro de la trama es desbordada por la gran presencia cinematográfica de Pedro Armendáriz. Caben en el cuadro algunos intentos fallidos de comedia con Medel y ciertos "desahogos piadosos"<sup>43</sup> como *María Magdalena* (1945). Sobre su trabajo de esta época diría Gabriel Ramírez: "Fiel a la forma esquematizada y limitada de hacer cine que había conseguido dominar, era poco dado al riesgo de experimentar y prefería caer en la tentación de lo fácil y repetitivo".<sup>44</sup> Si bien la anterior afirmación es cierta en gran medida, en términos formales sí existen algunos cambios. Uno de ellos sería un mejor ritmo, en general, de sus cintas debido a una mejor edición, aunque esto tiende a diluirse frente a la tendencia de hacer cintas de casi dos horas (sobre todo las históricas). En lo visual, ya se observan encuadres angulados, mientras que en lo cinefotográfico el *high key* continua su predominio, salvo por *Hombre o demonio* (1940), sin importar el género de que se trate. Sin embargo, se trata de un *high key* característico de los años cuarenta por su búsqueda de contraste lumínico sutil y de texturas visuales discretas a través de proyección de sombras.

---

<sup>42</sup> Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, *Premio Ariel*, México, Cineteca Nacional/Imcine, 1994.

<sup>43</sup> Término acuñado por Emilio García Riera en su comentario sobre *María Magdalena* (1945) en *Historia documental del cine mexicano*

<sup>44</sup> Gabriel Ramírez, *Miguel Contreras Torres 1899-1981*, Guadalajara, Jalisco, 1994, Universidad de Guadalajara, Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas, p. 57.

Contreras Torres poco sabía de lo cinefotográfico, pero sí estaba cierto de las virtudes de un camarógrafo como Alex Phillips. El ruso-canadiense fue un lujo que pudo permitirse durante la década, ya que colaboró en diez de las catorce películas realizadas por el director. Don Miguel poco había ganado en lenguaje cinematográfico en el transcurso de la década; en cambio Phillips, poseedor de una gran solvencia en el oficio de narrador lumínico, hacía lucir bien historias de gran pobreza cinematográfica.

#### *Hombre o demonio* (1940)

Contreras Torres, como algunos directores de la segunda mitad de la década anterior, también incursionó en el género de historias virreinales de capa y espada. Este drama virreinal inspirado en una historia original de Vicente Riva Palacio lleva a Medea de Novara ahora convertida en "La dama de la pantalla" e instalada como inevitable centro de los amores del joven Arturo de Córdova y Julio Villarreal como el otoñal Don Juan Manuel (también en *La Golondrina*, 1937). Cube Bonifant escribiría al respecto: "Tenemos la terrible sospecha de que Contreras Torres hace películas con el único objeto de que Medea de Novara se sienta una interesante dama de la aristocracia."<sup>45</sup>

La iluminación ahora contempla la representación diurna y nocturna, ya que el argumento impone la noche esencialmente en exteriores. El enloquecido Don Juan Manuel sale a la oscuridad a matar al que supone amante de su esposa, que según la leyenda, preguntaba la hora a su víctima antes de sacar la espada para responder: "Dichoso el que sabe la hora de su muerte".

Los interiores con representación de luz de día están resueltos en esquema *high key*. Estos espacios consisten en la casa de Don Juan Manuel, la primera planta de la casa y el despacho principalmente, en donde predominan los encuadres medios (Fig. 111), a diferencia de las películas anteriores del director, en donde se utilizan más los encuadres abiertos, aunque sí encontramos varios de ellos, sobre todo en una escena de un baile en donde la prioridad es captar al conjunto de la concurrencia (Fig. 112).

---

<sup>45</sup> Cube Bonifant, *Todo*, 24 de octubre de 1940 en *Ibidem*, p. 172.



(Fig. 111). *Hombre o demonio*, 1940



(Fig. 112). *Hombre o demonio*, 1940

Los exteriores nocturnos son, desde luego, más contrastados, en ellos Phillips utiliza masas lumínicas definidas, generalmente en forma circular, en donde el área de mayor luz es donde se encuentra el interés narrativo y dramático (Fig. 113). Las escenas en donde Don Juan Manuel ataca a su víctima utiliza una fuente de luz que se proyecta de manera perpendicular a los personajes (Fig. 114). Un espacio interesante en términos lumínicos es el confesionario, resuelto en un esquema de iluminación intermedio, en donde se utilizan unas poco justificadas pero visualmente agradables sombras geometrizarantes proyectadas sobre la pechera del confesado (Don Juan Manuel) y la extrema izquierda de la imagen (Fig. 115).



(Fig. 113). *Hombre o demonio*, 1940



(Fig. 114). *Hombre o demonio*, 1940



Los primeros planos de "La dama de la pantalla" tienen un *flo* más fuerte que en cintas anteriores (Fig. 116).

En una parte la iluminación de la taberna está bien solucionada en esquema *low key*, de manera naturalista, ya que es un espacio que se pretende iluminado por velas. Pero otra toma del mismo espacio, está solucionada en *high key*, lo cual resulta una falta de lógica lumínica con el planteamiento anterior, y con el hecho de que en el siglo XVII no podía haber un espacio iluminado así con sólo el poder de las velas. (Fig. 117)



(Fig. 115). *Hombre o demonio*, 1940



(Fig. 116). *Hombre o demonio*, 1940



(Fig. 117). *Hombre o demonio*, 1940



La trágica escena final tiene una solución como la que Phillips había dado al suicidio en *Celos* (Arcady Boytler, 1935), con la sombra proyectada del ahorcado, de nuevo en composición oblicua. (Fig. 118)

Los movimientos de cámara llaman la atención porque Contreras Torres es un director con tendencia al estatismo, en esta ocasión hay *travellings* y *dollies* lentos, precisos y sobrios, muy del gusto de Phillips.



(Fig. 118). *Hombre o demonio*, 1940

Esta cinta es una obra de transición, con elementos de iluminación provenientes de la década anterior, pero también se encuentran algunos que serán característicos de los años cuarenta, como la proyección de sombras en esquema *high key* en la escena del confesionario.

### *El padre Morelos* (1942)

La cinta se caracteriza por un esquema general de iluminación *high key* con voluntad naturalista, es decir, con representación de luz de día y de noche (Fig. 119). Dentro de él, se observa la búsqueda sutil de contrastes lumínicos para dar riqueza a la gama de grises.



(Fig. 119). *El padre Morelos*, 1942



Es notoria la búsqueda de composición tonal y de cuadro a través de la atribución de valores lumínicos sutilmente diferenciados (sino no sería *high key*) sobre el espacio arquitectónico.

En otras ocasiones Phillips utiliza planos lumínicos diferenciados dentro del mismo esquema. El primero, que corresponde al óptico, tiene mayor intensidad contra un fondo más oscuro. En varias ocasiones, el último plano lumínico se indica con una ventana abierta, detalle que le indica al espectador la ubicación temporal (Fig. 120).



(Fig. 120). *El padre Morelos*, 1942



Los exteriores, necesarios en la historia, ya que se utilizan en la parte en la que el protagonista es arriero, son naturales. Las composiciones acuden a construir una diagonalidad, una búsqueda de contrastes sutiles detectada en el filtraje de nubes para acentuarlas o en la proyección natural de sombras. (Fig. 121)



(Fig. 121). *El padre Morelos*, 1942



En la escena del cementerio, se utiliza luz crepuscular por el dramatismo que provocan las sombras largas, en una escena que recuerda *A la mujer del puerto* (1933), con mucho menos contraste que en ésta (Fig. 122).



(Fig. 122). *El padre Morelos*, 1942



(Fig. 123). *El padre Morelos*, 1942



(Fig. 124). *El padre Morelos*, 1942

Sin embargo, también se utilizan exteriores de estudio, como el del patio de la casa del protagonista ya convertido en cura, en donde van a recibirlo una gran cantidad de fieles. En este plano general, Phillips tiene que levantar la cámara en grúa para lograr el encuadre (Fig. 123).

Phillips, siempre cuidadoso con las mujeres, les construye unos primeros planos (que no son muchos) iluminados para favorecerles aunque aplica un *fou* tan ligero que casi es imperceptible (Fig. 124).

La obra se caracteriza por un trabajo de iluminación homogéneo, suave y sutil.

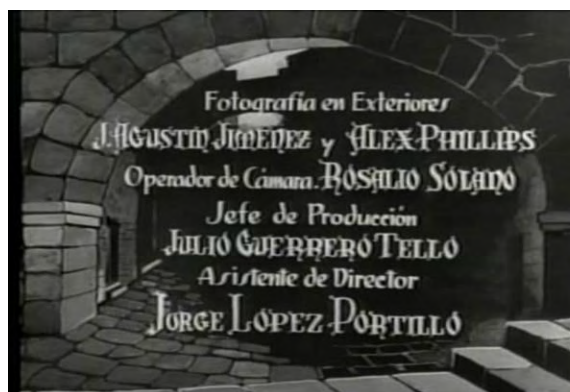
### *María Magdalena* (1945)

Contreras Torres hizo dos películas de tema religioso en la década, la larga cinta sobre la pecadora redimida por Jesucristo y *Reina de reinas* filmada al mismo tiempo que la anterior pero estrenada hasta 1948. Los “desahogos piadosos”, como les llama García Riera, del director fueron filmados en circunstancias polémicas. Una curiosa prohibición dificultó la filmación de la

primera historia. El Sindicato de Autores y Adaptadores Cinematográficos había otorgado a Peredo Films y su *Jesús de Nazaret* (1942, José Díaz Morales) derechos exclusivos de explotar a los personajes de Jesús y María por cinco años. Así que la autorización para filmar el guión de la primera de las cintas mencionadas tuvo que pasar por la autorización de un comité que finalmente dictaminó que, ya que Jesús y María no eran personajes centrales, la cinta podría filmarse.<sup>46</sup> Pero Contreras hizo trampa y decidió aprovechar de manera clandestina la escenografía y a todo el equipo de filmación para hacer otra obra sobre la vida de la Virgen María. El director fue descubierto y enfrentó las consecuencias. En términos visuales estas dos obras tienen la misma factura, elaborada por Phillips con la colaboración del maestro Agustín Jiménez. En la primera de ellas, se le da crédito a don Alex como director de fotografía y se señala en rubro aparte que la fotografía de exteriores había sido hecha por ambos camarógrafos. A pesar de haber sido filmadas al mismo tiempo, los créditos de *Reina de Reinas* indicaban codirección de fotografía.



Créditos de *María Magdalena*



<sup>46</sup> *Ibidem*, p.78.



Créditos de *Reina de Reinas*



(Fig. 125). *María Magdalena*, 1945

La obra está resuelta en *high key* orientada a los contrastes sutiles, característico de la década y el preferido del director. Quizá Contreras Torres encontraba en este esquema de iluminación la virtud de mostrar las grandilocuentes escenografías de sus películas históricas.

Una de las primeras imágenes de la cinta es significativa ya que muestra una de las intenciones más importantes del director: el lucimiento de Medea de Novara mediante una profusión de primeros planos con acentuado *floú* que Phillips ya no utilizaba en esa época (Fig. 125).

Contreras Torres acudió a soluciones de su forma de hacer cine en los años treinta. Una de ellas era la utilización de planos generales en composiciones simétricas y centralizadas con gran profundidad de campo para mostrar una escenografía de grandes dimensiones. Dichos encuadres contribuían a acentuar el carácter teatral de la obra.



(Fig. 126). *María Magdalena*, 1945



El foco era importante para enfatizar los detalles. Espejos, columnas, estatuas y objetos de ornato diversos debían verse nítidos a los ojos del espectador.

Phillips logró romper la centralidad de los encuadres en notables excepciones de angularidad más propositiva (Fig. 127).



(Fig. 127). *María Magdalena*, 1945



(Fig. 128). *María Magdalena*, 1945

La santidad sería indicada de manera lumínica, condición obligada en una cinta como esta. A pesar de que varios de los apóstoles disfrutaban del tratamiento del *back light*, y María Magdalena y la Virgen de la difusión, sólo Jesús poseía aureola (Fig. 128). Existen en las dos cintas varias referencias pictóricas con

soluciones diversas, desde la paráfrasis (*La última cena* de Leonardo da Vinci) a diversos ecos visuales contruidos a partir de la pintura renacentista.

La pintura, la fotografía y el cine son parte de la historia de la representación e historia visual, así que sus relaciones no resultan ajenas. Éstas han sido analizadas por diversos autores que han teorizado e historiado

dichos vínculos<sup>47</sup>; el fundamental me parece el que atañe al tipo de representación del espacio y sus límites: "La imagen cinematográfica es una superficie plana en dos dimensiones, que intenta reproducir un espacio tridimensional. Exactamente igual que la representación pictórica desde el siglo XV. Ambas se basan en el sistema perspectivo desarrollado desde el Renacimiento."<sup>48</sup>

Pero serán los mismos cinefotógrafos los que manifiesten la necesidad de acudir a la pintura como fuente de aprendizaje y de inspiración, el propio Phillips --en los apuntes para elaborar un manual de cinefotografía que no pudo terminarse-- así lo señala: "Sinceramente recomiendo a los fotógrafos que quieren llegar a una fotografía artística verdadera, estudiar estas pinturas famosas y tratar de reproducirlas tan fielmente como sea posible. Sólo por este camino se puede aprender cómo manipular, controlar y distribuir las luces para lograr el efecto deseado."

Por otro lado, Ortiz y Piqueras señalan que el género de cintas religiosas recurrió desde sus inicios a la pintura. Uno de sus primeros ejemplos sería *Vida y pasión de Jesucristo* (1897) hecha por los mismísimos hermanos Lumière en donde "la referencia a modelos pictóricos constituye el eje de la puesta en escena"<sup>49</sup>.

Phillips acude a la paráfrasis de la última cena de Leonardo da Vinci en donde pesa el estatismo de la frontalidad. La escena comienza con el obligado plano general y se acude a una fragmentación de planos sucesivos sin romper el emplazamiento perpendicular de la cámara. (Fig. 129)

---

<sup>47</sup> Véase Jacques Aumont, *El ojo interminable. Cine y pintura*, 1989 y Aúrea Ortiz y María Jesús Piqueras, *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Barcelona, 1995, Ediciones Paidós, (Paidós Studio 110).

<sup>48</sup> Aúrea Ortiz y María Jesús Piqueras, *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, op. cit., p.22

<sup>49</sup> *Ibidem*, p.55.





**(Fig. 129).** *María Magdalena*, 1945

Posterior a dicha sucesión de planos frontales derivados del referente pictórico, se insertan planos angulados que conjuran el hieratismo de los cuadros anteriores (Fig. 130).



**(Fig. 130).** *María Magdalena*, 1945

En *Reina de reinas*, la construcción del espacio en el episodio de las Bodas de Canaán, acude a la pintura renacentista, específicamente a un cuadro no religioso, *La escuela de Atenas* de Rafael, más que a representaciones pictóricas de la misma escena (Fig. 131). Al igual que en el caso de la escena de la última cena, los planos frontales se suceden fragmentando el plano general originario (Fig. 132).



(Fig. 131). *Reina de reinas*, 1945



(Fig. 132). *Reina de reinas*, 1945



Con predominio de la influencia de la pintura renacentista, se encuentran marcados ecos visuales provenientes de sus representaciones religiosas en momentos específicos como la Anunciación y la Adoración de los Magos en *Reina de reinas*. Y es que se trata de momentos ya codificados por el medio pictórico, situación que aprovecha el cine religioso en general. Así lo señalan Ortiz y Piqueras:

La pintura de temática religiosa, codificada hasta el mínimo detalle y creadora de una iconología prácticamente inamovible, tipificada en la tradición y el imaginario colectivo, sirve perfectamente a un nuevo medio de comunicación dirigido a las grandes masas, que reconocen en las imágenes las estampas e ilustraciones que les han acompañado siempre en sus casas y en sus biblias. Esto va desde la más simple imitación de un cuadro famoso, hasta la elaboración de escenas típicas (Anunciación, Adoración, Crucifixión), sin recurrir a la fuente directa o basadas en ilustraciones populares, pero manteniendo siempre la esencia del cuadro religioso...<sup>50</sup>

La Anunciación construida por Phillips otorga un gran resplandor a la figura completa del Ángel (con todo y sus azucenas en mano). La Adoración de los Magos, acude a la iconografía pictórica tradicional, sin hacer literal la referencia (Fig. 133).



(Fig. 133). *Reina de reinas*, 1945



La Crucifixión en *María Magdalena* tiene dos soluciones que resultan antagónicas: primero en exteriores y a continuación la referencia pictórica construida en interiores. Esta última tendría más influencia de la pintura manierista que de la renacentista a la que Phillips había recurrido en los casos anteriores. (Fig. 134)

---

<sup>50</sup> *Ibidem*, pp.54-55.



(Fig. 134). *María Magdalena*, 1945

Un plano de la misma secuencia recuerda al Cristo de *Velázquez*. Los cánones de referencias visuales pictóricas en las películas de temas cristológicos se habían seguido. Contreras Torres había tenido a dos extraordinarios fotógrafos a su servicio aunque sus eficaces contribuciones formales no serían suficientes para salvar dos obras de gran pobreza narrativa y recursos cinematográficos elementales.

#### *Pancho Villa Vuelve* (1949)

La Historia volvía a ser un simple escenario para el amor. Los personajes de Rodolfo Acosta y Esther Fernández se ubican en el México revolucionario del Norte de México presidido por la figura de un Pancho Villa interpretado por Pedro Armendáriz. El mismo Contreras Torres aclaraba en un texto al inicio de la cinta, a los que el director era tan afecto, que no se trataba de “la biografía de Francisco Villa, sino una insólita y potente historia de amor alrededor de las hazañas del bravo guerrillero...” El reparto y la fotografía, como siempre, estuvieron muy por encima de una “vulgar historia en la que repetía las

antiguas fórmulas y empleaba los fáciles recursos del peor melodrama ranchero...<sup>51</sup>



(Fig. 135). *Pancho Villa Vuelve*, 1949



El esquema de iluminación de nuevo es el *high key* con matices, un lente duro, profundidad de campo y emplazamientos angulados (parecía que el director al fin se había podido despojar de su gusto por la frontalidad), y Phillips lo solucionaba de manera eficaz con composiciones de cuadro con tendencia a la construcción de diagonales dinámicas. (Fig. 135)

Un interés por los cielos poblados de nubes en los exteriores campiranos enfatizaba visualmente cierto sentido nacionalista (Fig. 136).



(Fig. 136). *Pancho Villa Vuelve*, 1949



<sup>51</sup> Gabriel Ramírez, *Miguel Contreras Torres 1899-1981, op. cit.*, p.84.



(Fig. 137). *Pancho Villa Vuelve*, 1949

En la escena de la tienda del pueblo Phillips diferencia el espacio interior de ésta del exterior, por medio de la creación de dos atmósferas lumínicas diferenciadas de manera sutil. El aire lo hace ver más denso por medio de la utilización de humo, elemento que comienza a utilizarse en la cinefotografía en esta década (Fig. 137).

Los primeros planos, como siempre, muy cuidados, sin *floú* y con contraluces muy sutiles. El único personaje que quizá por su estatura histórica merecía una excepcional contrapicada era Pancho Villa (Fig. 138), interpretado por uno de los actores más queridos por la cámara cinematográfica de la industria local.



Fig. 138). *Pancho Villa Vuelve*, 1949



Una crítica del *New York Times* decía: "Todo lo que se puede decir a favor de *Pancho Villa Returns*...es que la película tiene la apariencia de algo bien pulido gracias a una agradable combinación de fotografía y *backgrounds*."<sup>52</sup>

Esta sería la última de las colaboraciones entre Contreras Torres y Phillips. El ruso-canadiense había sido su fotógrafo predominante a lo largo de casi dos décadas. El camarógrafo le había dado "apariencia de algo bien

<sup>52</sup> Howard H. Thompson, *The New York Times* (24 de octubre de 1950) en *Ibidem*, p. 210.

pulido" a las cintas de un director muy limitado cinematográficamente que iniciaría su declive en los años cincuenta.

### **Miguel M. Delgado**

Estuvo en Hollywood, como tantos otros, como secretario de Gary Cooper. A su regreso a México, Miguel Contreras Torres lo contrata como su asistente en *Juárez y Maximiliano* (1933). Delgado continuó el resto de la década como asistente de director y fue hasta 1941 que debutó en el ámbito de la realización con *El gendarme desconocido*, cinta que pareció definir su vocación como director de comedias. En la década de los cuarenta destacó por ser el director de las películas de *Cantinflas*, y de las veinte películas que dirigió tuvo tras la cámara a Víctor Herrera, Ignacio Torres, Raúl Martínez Solares, Jack Draper, Domingo Carrillo. Predomina el trabajo de Figueroa en seis ocasiones en destacados trabajos como *El circo* (1942); Phillips colaboró con él en *Miguel Strogoff* (1943) y *Gran Hotel* (1944).

#### *Gran Hotel* (1944)

Por lo general, Phillips era un fotógrafo de dramas y melodramas, y tenía pocas comedias en su haber. En los años treinta el género no estaba bien definido; la mezcla entre drama y comedia quizá no había permitido definir el esquema lumínico convencional que se aplicaba en cada caso. Vemos películas como *Así es mi tierra* (Boyler, 1937) en donde predomina el *low key* y la iluminación de contrastes. Sin embargo, Phillips había realizado la cinta basada en una ópera cómica *El capitán aventurero* (Boyler, 1938) en un suave y bien resuelto *high key*. Ya entrados los años cuarenta, la convención era de aplicación general, si era comedia era obligado dicho plan general de iluminación. El cuarto largometraje del director Miguel M. Delgado con el cómico Cantinflas era una deshilvanada comedia, con Jaime Salvador como guionista, en la que destaca un discreto pero efectivo y bien hecho trabajo de fotografía.

La voluntad de representación naturalista de la luz predomina en la cinta. En la construcción de luz de día, las ventanas con cortinajes que actúan como filtros difusores, mientras que son importantes las sombras proyectadas de estos recursos lumínico-escenográficos, para dar una sutil atmósfera de suavidad a los espacios. (Fig. 139)



(Fig. 139). *Gran Hotel*, 1944



(Fig. 140). *Gran Hotel*, 1944

La representación de exteriores dentro del estudio sigue el mismo principio de sombras proyectadas para dar realismo lumínico. El cuidado de Phillips en la construcción del espacio es visible en la orilla del canto del arco al final del pasillo. (Fig. 140).

La representación de la noche dentro de la vecindad en ocasión de una posada, eleva un poco el contraste, pero sigue aplicándose el principio de proyecciones sutiles sobre los muros, y el que el primer plano en la acción esté siempre en el esquema general de iluminación planteado. (Fig. 141).





(Fig. 141). *Gran Hotel*, 1944



(Fig. 142). *Gran Hotel*, 1944



Las escenas del hotel, aún las nocturnas están resueltas también en *high key*; el mismo principio aplicado en la casa de vecindad, de la utilización de cortinajes como elementos difusores, así como la proyección sutil de sombras en los muros son parte de la composición tonal y de cuadro. (Fig. 142)

El misterio del robo del collar de esmeraldas lo resuelve Phillips con proyecciones de sombras horizontales sutiles sobre los muros y los personajes. (Fig. 143)



(Fig. 143). *Gran Hotel*, 1944



(Fig. 144). *Gran Hotel*, 1944

Aunque se trata de una comedia, el fotógrafo aplica una cuidadosa iluminación de *glamour* a los primeros planos femeninos, sin difusión pero con un pronunciado *back light* que enfatiza el cabello y le da luminosidad a la figura. (Fig. 144).

El aún novel director solucionó la mayoría de los planos de la cinta de manera muy teatral, con un predominio de la frontalidad en los encuadres, con poca angularidad en las composiciones con cámara a nivel. (Fig. 145).



(Fig. 145). *Gran Hotel*, 1944



El trabajo de Phillips fue efectivo, con el predominio de la sutileza y suavidad en el terreno de la iluminación. Esta cinta es una prueba de que, a pesar del trabajo convencional en la dirección y de tratarse de una comedia, no había labor del camarógrafo que no fuese realizada con gran calidad de recursos cinematográficos, ya que hasta la película con menos exigencias, se convertía en un reto de calidad para él.

## Roberto Gavaldón

Había estado, como tantos otros, en aquel Hollywood de los años veinte. Su padre lo había mandado a estudiar a Los Ángeles; sin embargo, la necesidad de sostenerse llevó al bien parecido Roberto a trabajar como extra en los estudios de Hollywood.<sup>53</sup> Hacia fines de 1932 regresó a México y comenzó a participar como extra también en cintas como *Almas encontradas* (1933) o *El compadre Mendoza* (1933); pero la actuación no era lo suyo, y comenzó a formarse en los oficios cinematográficos: inició como utilero, luego anotador, prosiguió como ayudante de edición y después asistente de director. Nueve años laboró como tal, y tres como codirector (aunque no siempre se le daba el crédito).<sup>54</sup> Tuvo una formación de doce años en la industria antes de debutar en la realización. Como asistente de director colaboró con realizadores muy disímbolos como Roberto O'Quigley, Juan Orol, Alejandro Galindo, Chano Urueta, Fernando de Fuentes, Alberto Gout, Gabriel Soria, Gilberto Martínez Solares, Joaquín Pardavé, Fernando A. Rivero y Miguel Morayta entre otros.<sup>55</sup> Su experiencia debió ser muy enriquecedora, aunque al único que recordaría en cuestiones de dirección por su sobriedad técnica y narrativa es a Fernando de Fuentes. No fue tan sorprendente que su *opera prima* tuviera tanto éxito ya que tenía una larga trayectoria en la industria y había adquirido un suficiente oficio. *La barraca* (1944) fue un éxito rotundo de taquilla y de crítica; obtuvo 10 de los 18 premios Ariel otorgados por la recién fundada Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, en la realización, la edición, la adaptación, la escenografía y la fotografía, entre otros.<sup>56</sup> El buen prestigio de su inicio le acompañó durante toda su carrera, aunque para la crítica y la historia del cine, su labor haya sido minusvalorada como bien señala José María Espinasa:

---

<sup>53</sup> Entrevista a Roberto Gavaldón en *Testimonios para la historia del cine mexicano*, México, 1976, Cineteca Nacional, Vol. 7, p.73

<sup>54</sup> *Ídem*.

<sup>55</sup> Eduardo De la Vega , "Roberto Gavaldón: apuntes biofilmográficos" en *Roberto Gavaldón, director de cine*, México, Editorial Océano y Cineteca Nacional, 1996,p. 27

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 32

A pesar de la evidente importancia que Gavaldón tiene desde los años cuarenta, se le regateaba su lugar en la historia del cine mexicano. Se dice que “el Indio” tenía más talento, que Buñuel tenía más genio, se piensa que Julio Bracho reflejó mejor las aspiraciones de una burguesía en proceso de consolidación y se cree que Ismael Rodríguez o Alejandro Galindo naturalizaron el melodrama.<sup>57</sup>

Su valoración, como muchos otros realizadores, escritores, escenógrafos, fotógrafos y diversos aspectos del cine mexicano son un fenómeno muy reciente.

Como todos los directores de larga carrera, colaboró con varios fotógrafos de la industria. En los años cuarenta realizó once largometrajes, de los cuales trabajó con Víctor Herrera –quien recibió un Ariel por *La barraca* (1944) —sólo en esa afortunada ocasión; con Raúl Martínez Solares, José Ortiz Ramos, Jorge Stahl, Jorge Stahl Jr., John Greenhag también por una única vez con cada uno; y en cuatro con Alex Phillips: *La otra* (1946), *A la sombra del puente* (1946), *La diosa arrodillada* (1947) y *La casa chica* (1949).

Para Gavaldón la imagen sería un aspecto fundamental del lenguaje cinematográfico: “A mí siempre me estorbó el diálogo, lo consideraba como algo necesario, sí, pero el diálogo se hacía necesario porque se tiene que dialogar forzosamente, pero para mí el máximo valor son las imágenes.”<sup>58</sup> Gavaldón es un director importante para la historia visual del cine mexicano. Lo que le pide a sus colaboradores en sus películas es una fotografía al servicio de la historia, sin grandilocuencias, sin alardes de espectacularidad. Es muy conservador en los encuadres que elige, muy cuidadoso con sus movimientos de cámara lentos. Se trata de una sobriedad visual que toma la luz como un elemento narrativo y dramático fundamental de manera discreta, aunque de vez en cuando se permite ciertas secuencias muy llamativas desde el punto de

---

<sup>57</sup> José María Espinasa, “Roberto Gavaldón: las intensidades elegidas” en *Ibidem*, p. 102.

<sup>58</sup> Hugo Bonaldi, “Gavaldón y Revueltas: La diosa arrodillada”, *La Orquesta*, vol. II, núm. 9, sept, 1987 citado en Ariel Zúñiga, *Vasos comunicantes en la obra de Roberto Gavaldón. Una relectura*, México, 1990, Ediciones El Equilibrista, p. 76.

vista cinefotográfico, como la final de *La otra* (1949).<sup>59</sup> Para Gavaldón la fotografía no debía llamar más la atención que la historia misma, debía ser tan discreta que el espectador no fuese consciente de ella.<sup>60</sup> El concepto de Ingmar Bergman sobre la luz le permitió lograr maravillas al fotógrafo Sven Nykvist<sup>61</sup>, Gavaldón fue un director con el mismo interés sobre la luz para narrar. Aunque le llamaban “El ogro” en la industria, cuestión que alude al nivel de exigencia en su trabajo, era un gran director para motivar y desplegar las artes de la cinefotografía. Sobre la labor del camarógrafo el realizador confirma en palabras el concepto de la función en la obra cinematográfica:

Entre los elementos destacados en la realización de un filme, el fotógrafo es el que plasma las imágenes que le pide el director, no actúa por sí solo. Cuando menos en mi caso considero que todos deben estar al servicio de la historia y de la cinta. Se está bajo las órdenes del realizador, quien ordena y pide emplazamientos lentos y efectos que trata de lograr el fotógrafo...<sup>62</sup>

El director, que fue testigo de la construcción de la industria en los años treinta y que había trabajado en varias obras con el camarógrafo como compañero, consideraba a Phillips un maestro:

Todo lo iba aprendiendo sobre la marcha, ya que la mayor parte de los cineastas mexicanos se hizo en el terreno del rodaje, como han surgido de ahí mismo grandes fotógrafos de la talla de Gabriel Figueroa, que al principio sólo era de fijar en un estudio fotográfico, en esa época vino Alex Phillips... y de hecho fue el maestro de todos. Aquellos que surgieron a partir de entonces, son discípulos de él, aun Gabriel Figueroa, que fue asistente de Alex Phillips.

---

<sup>59</sup> Aunque Gabriel Figueroa lo convenció en la primera ocasión que colaboraron de utilizar el estilo de éste último (cámara baja, uso del angular, encuadres en contrapicada) para *El rebozo de Soledad* (1952).

<sup>60</sup> A esta conclusión se llega después de haber revisado la filmografía de Gavaldón y sus trabajos con otros fotógrafos en diferentes épocas.

<sup>61</sup> Véase Carl-Gustaf Nykvist, *Sven Nykvist. Light Keeps Me Company*, [Nueva York], 2000, First Run Features

<sup>62</sup> Entrevista a Roberto Gavaldón en *Testimonios para la historia del cine mexicano*, op. cit., p.72

Lo cierto es que durante la década de los cuarenta fue el camarógrafo con el que más trabajó el director. En la siguiente fue Figueroa quien más películas filmó con el director, pero los cuatro trabajos que realizó con el camarógrafo de origen ruso-canadiense fueron muy significativos para el maestro Phillips, que a pesar de haber sido maestro de casi todos los cinefotógrafos de la industria, su labor no había sido reconocida a través de estos premios. Los dos Arieles que ganó en su carrera fueron con películas dirigidas por Roberto Gavaldón: *En la palma de tu mano* (1950) y *Sombra Verde* (1954). Según Eduardo de la Vega, Alex Phillips fue uno de los fotógrafos preferidos de Gavaldón<sup>63</sup>, aunque su trabajo en conjunto sólo abarcó las dos mencionadas décadas. Las obras en las que colaboraron constituyen testimonio visual del binomio creativo.

#### *La otra* (1946)

La quinta obra de Gavaldón lleva por primera vez a Alex Phillips como responsable de cámara. Según José María Espinasa, esta sería la primera de las películas de Gavaldón que se puede considerar magistral<sup>64</sup>. La historia de dos gemelas antagónicas en carácter y formas de vida, en la que una de ellas recurre al asesinato para suplantar a la otra, plantea varias constantes simbólicas gavalsonianas: la alteridad, el espejo, el deseo de lo inalcanzable y el crimen.

Phillips utiliza la luz para calificar simbólicamente los diferentes espacios y momentos dramáticos, en donde predomina el esquema de iluminación *low key*. La influencia del cine negro es evidente en ciertas soluciones de esta obra.

---

<sup>63</sup> De la Vega, Eduardo, "Roberto Gavaldón: apuntes biofilmográficos" en *op. cit.*, p. 44.

<sup>64</sup> José María Espinasa, "Roberto Gavaldón: las intensidades elegidas" en *Ibidem*, p. 99.

El antagonismo entre las hermanas tiene expresión cinefotográfica en las soluciones lumínicas de los espacios propios de cada una de ellas. La casa de la millonaria Magdalena en Las Lomas es muy luminosa, como si su riqueza brillara y le confiriera un preponderante plan de iluminación



(Fig. 146). *La otra*, 1946

*high key* (Fig. 146); aunque se trata de una casa poblada de sombras. Éstas constituyen un símbolo de misterio, por un lado, y por otro le dan textura visual y compositiva a las imágenes de un lugar que se vuelve fundamental en la iconografía gavaldoniana: las escaleras. Unas pronunciadas sombras proyectadas del barandal desde un supuesto ventanal fuera de cuadro, cuyas sombras de menor intensidad también integran la imagen, quizá como premonición visual de la cárcel, forman parte importante de la imagen de ambas hermanas. (Fig. 147).



(Fig. 147). *La otra*, 1946



Incluso en escenas nocturnas se observan dichas proyecciones, como en la escena de la fiesta en donde María ya ha suplantado a Magdalena y hace su entrada espectacular descendiendo de manera triunfal por la escalera. (Fig. 148)

María, la hermana pobre, habita en la azotea de una vecindad. Su vivienda es un sitio sórdido cubierto de oscuridad. Unas pronunciadas escaleras son el preámbulo gavaldoniano de acceso a una azotea, tomadas en picada para enfatizar por un lado, su saturación y por otro, el trabajo que implica el



(Fig. 148). *La otra*, 1946

transitar diariamente por ellas. Estas conducen a una solitaria azotea donde la luz que se recibe es muy escasa y donde los personajes adquieren casi carácter de sombra. Al interior de su vivienda predomina la oscuridad también (Fig. 149).



(Fig. 149). *La otra*, 1946



Otros lugares, como la barbería y el café de chinos que suele habitar el personaje de María son más luminosos. El primero de ellos se muestra de noche, con predominio de una multiplicidad de lámparas. El café de chinos



tiene una iluminación general que tiende a la homogeneidad lumínica, aunque es lugar con elementos decorativo-escenográficos de saturación (Fig. 150)



(Fig. 150). *La otra*, 1946



La noche adquiere una categoría simbólica importante: es cuando María decide simular un suicidio para asesinar a su hermana, se despide de su vida anterior, comete el crimen y suplanta a Magdalena. En la secuencia en que María se dirige a su trabajo, no sólo parece oprimirla la noche, sino también la lluvia. (Fig. 151).



(Fig. 151). *La otra*, 1946

Las dificultades técnicas que presenta la representación de la lluvia en términos de iluminación, es que ésta no es visible si no se utiliza el *back light*. En los planos generales se soluciona el problema con la utilización de sombrillas (Fig. 152)

La secuencia de la compra de los regalos de navidad por parte de María y su novio adquiere un carácter más alegre. Ha dejado de llover y la calle y los aparadores presentan un aspecto festivo (Fig.



(Fig. 152). *La otra*, 1946

153). Una toma es interesante por el emplazamiento de la cámara dentro del aparador a través de un cristal que refleja el interior de la tienda departamental; la imagen intenta mostrar con la utilización de diferentes planos la intensidad de la actividad navideña nocturna (Fig.154).



(Fig. 153). *La otra*, 1946



(Fig. 154). *La otra*, 1946

La delegación de policía tiene una iluminación naturalista en el sentido que pretende justificar sus fuentes de luz, y representar una hora crepuscular de mayor dramatismo por los contrastes que presenta (Fig. 155).



(Fig. 155). *La otra*, 1946



(Fig. 156). *La otra*, 1946

La morgue está resuelta con esta misma intención de representación naturalista, con la composición dividida en dos cuadros en foco (utilización de angular): los cadáveres cubiertos en primer plano, y los personajes al fondo. Detalles como la iluminación del muro debajo de la ventana para enfatizar una

de las planchas vacías, así como la fuente que remarca la orilla del vano izquierdo, son muestra del grado de minuciosidad y cuidado de Phillips en cuestiones de iluminación (Fig. 156).

La cinefotografía adquiere en esta obra dimensiones simbólicas asociadas a estados psicológicos determinados. Como en la secuencia en que María, después de haber eliminado y suplantado a su hermana, llega a la recámara de Magdalena. Ahí la acometen los temores de ser descubierta. La luz de la recámara le molesta porque se siente expuesta y decide apagarla.



(Fig. 157). *La otra*, 1946

Pero las luces que provienen de la calle y entran por las ventanas le parece que anuncian que vienen por ella y sus reflejos la torturan. La sombra de los barrotes de la ventana sobre su rostro reitera la premonición de un final trágico: la cárcel. Esa misma sombra le cruza los ojos posteriormente cuando queda condenada tras las rejas (Fig. 157).

El sueño vence al personaje y es a través del cambio de luz, con la representación de luz diurna, que se indica al espectador que el delirio culposo del personaje terminó con la noche, y la premonición carcelaria de la sombra proyectada de la ventana se reitera (Fig. 158). Es decir, se



(Fig. 158). *La otra*, 1946

trata de una elipsis realizada por medio de la luz, siendo ésta la que indica el paso del tiempo.

Elementos de carácter simbólico de la dualidad, como el espejo y la sombra adquieren especial presencia. El uso de ésta última adquiere aquí diferentes matices. Uno de ellos es el uso narrativo de ella para resolver el momento de la suplantación. Cuando suena la detonación, la siguiente imagen es la sombra de Magdalena muerta, sentada en una mecedora que continúa su movimiento (Fig. 159). El cuadro se abre y aparece la sombra de María que se quita la ropa para iniciar el proceso de suplantación (Fig. 160).



(Fig. 159). *La otra*, 1946



(Fig. 160). *La otra*, 1946

Cuando María está fuera del cuarto de Magdalena, después de haberla suplantado, el perro se da cuenta de ello y le ladra. El temor la invade y su sombra adquiere independencia de ella. Aquí la sombra se utiliza como un referente de dualidad, pero alude a la disociación, misma de la que el perro es testigo (Fig. 161).

El espejo se convierte no sólo en objeto simbólico, sino que funge como dispositivo de deformación de la imagen. Como en el momento en que llega la protagonista al departamento del personaje de Víctor Junco quien la detecta primero a través de un espejo cóncavo. La percepción del personaje principal



(Fig. 161). *La otra*, 1946

por su amante, es de una Magdalena transformada más bien deformada, que no corresponde a la que fue su cómplice (Fig. 162).



(Fig. 162). *La otra*, 1946



(Fig. 163). *La otra*, 1946

En esa misma secuencia, hay un emplazamiento muy extraño de Víctor Junco tomado a través del cristal de una mesa en contrapicada. Quizá se aluda simbólicamente a la deformación mencionada, aunque no queda muy claro (Fig. 163)

La confirmación de la fatalidad nos devuelve a la oscuridad y a las sombras en un clímax lumínico que rompe con la sobriedad y discreción

anterior. Magdalena recibe su condena. Los jueces, público y abogados salen del espacio del salón, la cámara enfatiza la inminencia del cumplimiento de un destino ineludible, a través de un emplazamiento en una grúa en alto, en picada, que la hace ver apabullada, aplastada por su condena (Fig. 164). El personaje es conducido de este último momento de predominio de la luz hacia la oscuridad y las sombras de la cárcel por el detective, su novio cuando era María. La sombra de la entrada de Lecumberri es como la puerta que anuncia su entrada a los infiernos (Fig. 165). El camino está poblado de sombras proyectadas de las rejas. (Fig. 166) Al alcanzar el umbral donde María debe quedarse, una cortina de humo satura la atmósfera, en un extraordinario emplazamiento en contrapicada (Fig. 167).



(Fig. 164). *La otra*, 1946



(Fig. 165). *La otra*, 1946



(Fig. 166). *La otra*, 1946



(Fig. 167). *La otra*, 1946

María traspone la reja, cuya sombra fatal cae por fin sobre sus ojos en un acercamiento, de la misma manera que en aquella premonitoria imagen en la recámara de su hermana (Fig. 168). La cámara se dirige a las espaldas del

detective que emprende el camino de regreso a un mundo al que separan largos años y sombras a la protagonista (Fig. 169).



(Fig. 168). *La otra*, 1946



(Fig. 169). *La otra*, 1946

En la obra predominan los planos medios y generales. Los acercamientos y grandes acercamientos son pocos. Si bien la iluminación del rostro de Dolores del Río es muy cuidada (al grado que en un campo-contracampo, los dos personajes tienen distintas fuentes de luz dirigidas al rostro), se debe señalar que Phillips no utiliza la difusión característica, quizá porque el *glamour* no es una de los intereses del cine de Gavaldón (Fig. 170).



(Fig. 170). *La otra*, 1946



Por otro lado, aunque se utiliza un gran angular para tener en foco varios planos dramáticos, el director no le pide resolver el cuadro a la usanza de la moda formal impuesta por *El ciudadano Kane* (1941) que Phillips y

Figuroa habían utilizado con Emilio Fernández y Julio Bracho. La cámara de Gavaldón predomina a nivel de manera sobria, con un lente suave (los de moda eran los duros). Dicha sobriedad también se manifiesta en los movimientos de cámara, en donde vemos varios plano-secuencia cortos y *travellings* (laterales, de acercamiento y alejamiento) que apuntan a una cierta economía visual sin caer en lo coreográfico. El uso de grúa también se utiliza en este sentido. La discreción de los elementos formales le confiere una sobriedad y eficacia distintivas al director. Se trata de una cinefotografía sin grandes alardes, pero no por ello menos cuidada, sin perder de vista lo que debe de ser: la luz al servicio de una historia.

#### *La diosa arrodillada* (1947)

Después de haber colaborado en *A la sombra del puente* (1946)<sup>65</sup> con Gavaldón, Phillips volvió a hacerlo en la octava obra del cineasta. El éxito en taquilla de *La diosa arrodillada* fue grande (nueve semanas en su sala de estreno<sup>66</sup>) y una de las razones por las que se lo atribuyen es por su carga de erotismo velado. De nuevo aparecen el deseo (en este caso es erótico y no de riqueza como en *La otra*), el crimen y la muerte; así como la importancia simbólica de los espacios y los objetos, las escaleras, los espejos.



(Fig. 171). *La diosa arrodillada*, 1947

Los espacios y las situaciones tienen, desde luego, diferentes calificaciones lumínicas, en una voluntad de representación naturalista del esquema con tendencia al *high key* pero con contrastes. La luz adquiere carácter simbólico en determinadas situaciones que serán señaladas.

<sup>65</sup> Esta película no pudo ser localizada.

<sup>66</sup> De la Vega, "Roberto Gavaldón: apuntes biofilmográficos" en *op. cit.*, p.40.



El espacio principal, el de la casa familiar, está representado por una gran mansión (los exteriores de ella también son escenografía). El espacio físico (que tiene rasgos laberínticos) se le va develando poco a poco al espectador. El primer sitio que aparece en la imagen de la casa es el jardín (Fig. 171), lugar donde iniciará el drama, ya que es la estatua que se colocará en la fuente, el origen simbólico de las dificultades de los personajes de Arturo de Córdova y Rosario Granados. Ésta última, sospechando el motivo de los viajes de su marido, toma como victoria sobre su rival el hecho de que no salió en esa ocasión para tomarlo como signo de la recuperación del afecto de su marido y toma los arreglos de la casa como símbolo de la restauración de su relación: "Antonio...qué alegría me diste suspendiendo tu viaje, ahora soy completamente feliz. Verás cuántas cosas emprenderemos juntos. Reformaremos todo, haremos más bonita la casa." Y para ello le sugiere al personaje de Arturo de Córdova, Antonio Ituarte, que vaya por una escultura para decorar la fuente al estudio del artista Demetrio, lugar que significa el reencuentro con la fatalidad, con la mujer y su estatua que encarnan el deseo desbocado de Antonio Ituarte. La representación lumínica de dicho lugar es naturalista, con luz de día en *high key*. Detalles como la luz que recibe la estatua delineando sus contornos muestran una vez más el gusto por el preciosismo lumínico de Phillips (Fig. 172).



Fig. 172). *La diosa arrodillada*, 1947

El siguiente espacio de la casa que se da a conocer es el laboratorio del doctor. Éste es espacio exclusivo del personaje masculino, lugar de sus tribulaciones; tiene un gran ventanal que será presidido a distancia por la estatua colocada en la fuente. Su iluminación es de voluntad naturalista, generalmente



(Fig. 173). *La diosa arrodillada*, 1947

de contrastes sutiles, ya que éstos denotan los estados internos del personaje atormentado por los demonios del deseo y la culpa (Fig. 173).



(Fig. 174). *La diosa arrodillada*, 1947



(Fig. 175). *La diosa arrodillada*, 1947

En ocasión del aniversario de la pareja, se observa cierto carácter laberíntico del espacio, con representación de luz eléctrica (y donde está el piano, algunas velas) para denotar la hora nocturna de la fiesta (Fig. 174). El espacio estará presidido por la estatua que se ve a través del ventanal en una simbólica imagen que tiene en primeros planos el pastel de aniversario con una pareja (Fig. 175). La amenaza del deseo carnal que finalmente separará a la pareja. Es importante el uso de la profundidad de campo en esta y otras imágenes; se convierte en una constante formal de la obra. Debe mencionarse que era la moda el uso de la profundidad de campo, impuesta por *El ciudadano Kane* (1941), pero lograda por el uso de un angular que tiende a modificar la representación del espacio. Dichos efectos no eran del gusto de Gavaldón y por

lo tanto Phillips le daba el mismo efecto con un lente con tendencia a los 40 milímetros, es decir, un dispositivo óptico denominado "normal". Será hasta *El rebozo de Soledad* (1952), primera ocasión en la que el director y Gabriel Figueroa colaboran, en donde Gavaldón permite la aplicación de la mencionada óptica del angular por injerencia de Figueroa, a quien ya se le había convertido en un manierismo.



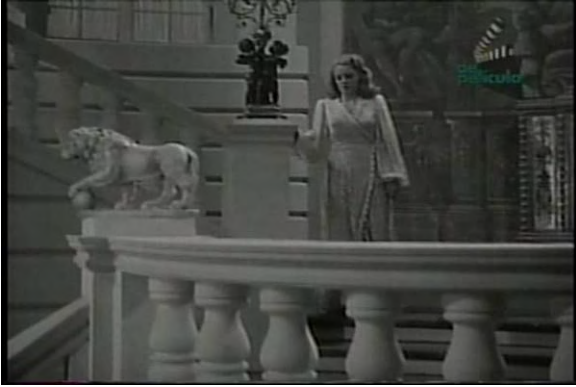
(Fig. 176). *La diosa arrodillada*, 1947



(Fig. 177). *La diosa arrodillada*, 1947

La iluminación del espacio cambia cuando muere la esposa del doctor (Rosario Granados); se crea a través de la luz una atmósfera de abandono y tristeza en la que la casa parece apagarse para permanecer en la penumbra (Fig. 176).

Cuando Antonio Ituarte se casa con Raquel (objeto del deseo que desata el melodrama) debido a sus amenazas de denunciarlo como el asesino de su esposa, éste la ignora. Ella deambula en su aislamiento por una casa de noche, en un segundo piso que se le presenta al espectador con sombras y contrastes (Fig. 177).



(Fig. 178). *La diosa arrodillada*, 1947

Las escaleras vuelven a presentarse como elemento simbólico e icónico del universo gavaldoniano. Aquí funcionarán como nexo o espacio de transición entre lo íntimo y lo social. El blanco de la escenografía obliga a sutilezas en la iluminación para dar volumen y textura visual (Fig. 178).

Otro elemento del universo gavaldoniano es el espejo. Aquí se usa reiteradamente en distintos espacios como elemento de la composición de escena y de cuadro. En la fiesta de aniversario de la pareja, se compone el cuadro a través del espejo que parece fungir como cómplice de las acciones de Arturo de Córdova (echar cianuro a una copa vigilando no ser observado por la concurrencia). Hay un juego doble de espejos ya que hay uno colocado en dirección contraria por el que De Córdova también observa. La cámara adopta posteriormente la mirada del espejo que mira al personaje mirando a los demás a través de él (Fig. 179).



(Fig. 179). *La diosa arrodillada*, 1947



Lo mismo sucede en una escena en la recámara de Elena (Rosario Granados) en donde habla con su mayordomo a través del espejo y éste último parece mirarla después de haberse retirado el otro personaje (Fig. 180).



(Fig. 180). *La diosa arrodillada*, 1947



(Fig. 181). *La diosa arrodillada*, 1947



(Fig. 182). *La diosa arrodillada*, 1947

En otra ocasión el espejo es utilizado para insertar personajes en escena que no están visibles a cuadro; es así como se informa al espectador de la presencia de la Félix en México después de haber regresado de Panamá con De Córdova (Fig. 181).

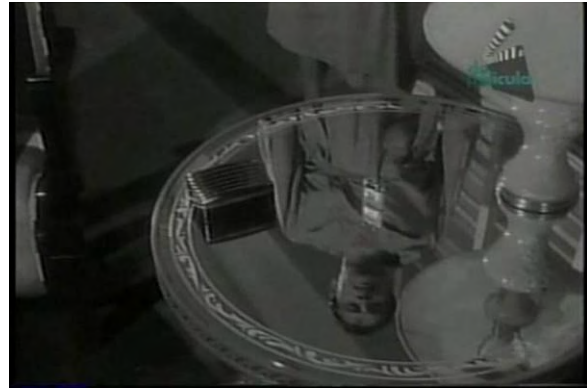


(Fig. 183). *La diosa arrodillada*, 1947

En otro momento se utiliza como un elemento simbólico de dualidad, de inestabilidad psicológica y emocional del personaje masculino (Fig. 182). En la imagen, un atribulado Antonio Ituarte acaricia una navaja y mira hacia donde está Raquel, la mujer que ya alguna vez había intentado asesinar. Aquí se observa un recurso que Phillips ya había utilizado para el personaje atormentado de *Crepúsculo* (Bracho, 1944) para denotar un estado mental

alterado: el oscurecimiento del rostro y el énfasis lumínico sobre los ojos del personaje trastornado y por cuya mente pasa una idea terrible (Fig. 183).

Raquel tiene que salir y un reflejo de la imagen de De Córdova sobre una mesa reitera su alteración mental a través de la deformación (Fig. 184).



(Fig. 184). *La diosa arrodillada*, 1947

La iluminación de la cárcel es menos espectacular que en *La otra* (1947) pero también se trata de grandes contrastes y del predominio de las sombras en esquema *low key*. El desasosiego invade al personaje que sabiéndose culpable de haber envenenado la copa que él supone tomó equivocadamente su esposa, pasa horas de tribulación en su celda acompañado por su sombra, otro elemento de dualidad utilizado con anterioridad por Gavaldón (Fig. 185). La secuencia de su muerte autoinflingida en brazos de María Félix, resalta el dramatismo de la escena mediante una iluminación de contrastes provenientes de una fuente no justificada. Las sombras pronunciadas de los barrotes quizá aludan a la prisión final, de la que no hay escapatoria: la muerte.



(Fig. 185). *La diosa arrodillada*, 1947





El tratamiento de los primeros planos es distinto al de *La otra* (1946); aquí se observa la aplicación de *fou*, quizá debido a una exigencia de la actriz principal y en la que Gavaldón tuvo que ceder. Se observa una iluminación de *glamour*, con el uso de *back light* para enfatizar el cabello y los brillos en los labios coronados por una suavidad focal muy discreta que enfatizaba los brillos (Fig. 186)



(Fig. 186). *La diosa arrodillada*, 1947



La composición de los primeros planos de la Félix buscan enfatizar la carga de erotismo del personaje, aunque no todos están compuestos con los mencionados elementos de *glamour* (Fig. 187)



(Fig. 187). *La diosa arrodillada*, 1947



Un encuadre importante en esta obra de Gavaldón es el plano general, en donde la profundidad de campo es un elemento fundamental, como ya fue mencionado (Fig. 188). Los movimientos de cámara sobrios y precisos se repiten, y se utiliza de nuevo grúa para dar fluidez narrativa a través de pequeños plano-secuencias.



(Fig. 188). *La diosa arrodillada*, 1947



Gavaldón sería un director con una gran capacidad para plantear un uso narrativo-simbólico de la luz a solucionar por sus fotógrafos en turno. En este caso la mancuerna con Phillips resultó muy afortunada, en donde las artes del director y del fotógrafo están, sin alardes de espectacularidad, al servicio de la historia.



### *La casa chica (1949)*

Considerada una de las obras menores de Gavaldón, la onceava obra fílmica del director contaba de nuevo con Alex Phillips en la cámara. En ella se aborda un matiz de una de las temáticas recurrentes en el director: la imposibilidad del amor. Encontramos de nuevo elementos simbólicos como la importancia de los espacios: la casa, las escaleras y los espejos; formales como movimientos de cámara, emplazamientos y la manera de utilizar la luz como elemento simbólico-narrativo.

Dentro de la voluntad de representación naturalista de la luz, existen manejos lumínico-narrativos que se utilizan generalmente en esquemas con tendencia al *low key*.

La secuencia inicial (en *low key*) es notable por varias razones; Gavaldón decide presentar un espacio antes que una situación o un personaje. La cámara actúa de manera subjetiva desde el *establishing shot*; pareciera la visión de un *voyeur*, agazapado detrás de un árbol y con la mirada puesta hacia la ventana de un edificio, a la que se va acercando. Hay un corte, y la cámara se encuentra frente a una ventana, entra al departamento (a 180° se encuentra un espejo que, de manera sorprendente, no hace visible la cámara) y pana (en 90°) de manera pausada, observando detenidamente un espacio ajeno, hasta encontrar una puerta, por la que entra el personaje de Dolores del Río, que también es develado poco a poco, de los pies recorriendo el cuerpo hasta el rostro. La casa se encuentra en la penumbra (Fig. 189).



(Fig. 189). *La casa chica*, 1949

Como en *La otra* (1946) existen dos espacios importantes y antagónicos: la casa familiar, de grandes dimensiones, y el departamento o “casa chica” que nos fue presentado en la secuencia inicial. La primera tiene una iluminación de voluntad naturalista con tendencia al *high key* (Fig. 190).



(Fig. 190). *La casa chica*, 1949

Los espacios de trabajo también tienen tratamientos lumínicos diversos. Cuando se trabaja en un hospital de pueblo, la iluminación tiende hacia el mayor contraste, mientras el laboratorio de la universidad está resuelto en *high key*, sin perder los detalles y el volumen predominantes tanto en la escenografía como en el vestuario (Fig. 191).



(Fig. 191). *La casa chica*, 1949



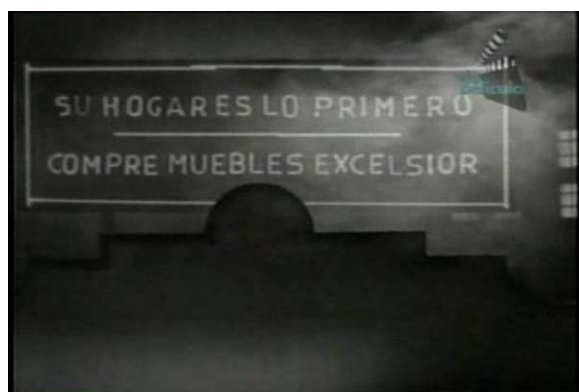
De nuevo existen efectos lumínicos al servicio de la narrativa en momentos de dramatismo específicos. Uno de ellos es la operación que se efectúa a un niño ciego en el hospital del pueblo. Lluve (la lluvia es un elemento dramático en las dos obras anteriormente analizadas) y la operación tiene que continuar sin luz, con los efectos de intermitencia que conllevan los rayos. Un *top shot* a gran altura minimiza el elemento humano, sin control sobre las circunstancias y el reflejo de las sombras de la lluvia sobre el

ventanal contiguo aparecen sobre la imagen, como también en un acercamiento a un cuadro de la virgen de Guadalupe (Fig. 192)



(Fig. 192). *La casa chica*, 1949

La intermitencia de la luz debido a los rayos es una manera de enfatizar el dramatismo de la escena. El mismo efecto se utiliza en otra situación que conduce casi al suicidio al personaje de Dolores del Río. Así como el anuncio de medias “El deseo” presidía la vista de la ventana de la oficina de Arturo de



(Fig. 193). *La casa chica*, 1949

Córdova, un anuncio simbólico de neón brillaba con la leyenda: “Su hogar es primero, compre muebles Excélsior”. El departamento de noche estaba dominado por los cambios de luz provocados por éste. Llega un momento en el que Dolores del Río parada en el balcón de frente al letrero está a punto de

tirarse a la calle. Los cambios de luz del letrero sobre su rostro van narrando la angustia del personaje, que a punto de tirarse a la calle, la salva la entrada del personaje de Roberto Cañedo (Figs. 193 y 194).



(Fig. 194). *La casa chica*, 1949



Es en estos casos en los que Gavaldón utiliza encuadres extraordinarios, como el plano inclinado de Dolores en *contrapicada*, para denotar la gran alteración del personaje, con el *top shot* obligado de la calle. Debe mencionarse que los primeros planos de los personajes femeninos, aunque se aplican las constantes de iluminación de *glamour*, prescinden del *floou*. (Fig. 195).



(Fig. 195). *La casa chica*, 1949



Elementos simbólicos como las escaleras y los espejos vuelven a presentarse. Aunque hay mayor contraste en las del edificio de la “casa chica”, las de la casa “principal” adoptan las sombras proyectadas de los barrotes



(Fig. 196). *La casa chica*, 1949



como elemento de textura visual, como lo había hecho ya en ocasiones anteriores (Fig. 196). Los espejos cumplen, en general, una función compositiva y de enlace narrativo. En la “casa chica” es mediante el espejo, que Cañedo percibe con gran alegría el reflejo de la sombra de Dolores, ya que suponía que lo había abandonado (Fig.197).



(Fig. 197). *La casa chica*, 1949



(Fig. 198). *La casa chica*, 1949

En otros funciona como elemento de composición de escena y visual como ya lo había hecho, sobre todo en *La diosa arrodillada*. La conversación de dos de los personajes se resuelve en una sola toma (Fig. 198). Gavaldón adopta una solución notable utilizando el objeto mencionado. Se trata de una elipsis de tiempo a través de dos elementos: el espejo y la chimenea. Al cuadro de Cañedo y Del Río tomados por el gran espejo de la sala de la "casa chica" después de que Dolores decide no abandonarlo, la cámara baja a la chimenea encendida, continua con la imagen de la chimenea apagada y sube la cámara al espejo en donde los dos personajes han encanecido (Fig. 199).



(Fig. 199). *La casa chica*, 1949

La secuencia final le da una estructura circular a la película. La cámara emplazada hacia el espejo de la "casa chica" se mueve hacia atrás para salir por la ventana y continuar hacia la imagen de la ventana del departamento tomada desde un árbol, a la imagen con la que había comenzado la historia (al tratarse de un reto técnico, las dificultades del movimiento continuo de la cámara fueron solucionadas en la edición).

### **Emilio Fernández (1904-1986)**

Uno de los directores con mayor sentido de lo visual en el cine mexicano fue Emilio Fernández. A diferencia de Julio Bracho –en quien la formación teatral tuvo gran peso en la manera de hacer cine--, el *Indio* tenía un gran sentido de lo cinematográfico aunado a lo cinefotográfico. Ambos atribuyeron una gran

importancia a la labor del camarógrafo para elaborar sus historias; uno instalado en la grandilocuencia y el otro en la exquisitez, mientras que para Roberto Gavaldón – quien otorgaba a la imagen cinefotográfica gran importancia también—prefería la discreción y la eficacia.

Fernández, como tantos otros, había estado en Hollywood. Su historia está plagada de mitología, en gran parte fomentada por él mismo, acerca de las razones que le habían llevado a la meca del cine, los personajes que conoció, y las películas en que participó.<sup>67</sup> Había trabajado como extra, utilizando la actuación como un vehículo de aprendizaje. Regresó a México en 1934 para comenzar su carrera en la industria nacional como actor, a la vez que se entrenaba como guionista, *script clerk* y asistente de director.

Gracias a su amigo David Silva, consiguió dirigir su primera película *La isla de la Pasión* (1941). Al año siguiente filmó *Soy puro mexicano*, pero ambas tuvieron escaso éxito de crítica y taquilla. Un periodista norteamericano señalaba los defectos técnicos que ésta última presentaba: “Técnicamente, deja mucho que desear. La iluminación es escasa o excesiva, raramente justa. A momentos, los rostros están cubiertos por sombras y en otros sobreexpuestos.”<sup>68</sup> Esto sorprende ya que llevaba en la cámara al experimentado camarógrafo Jack Draper, a quien el *Indio* había elogiado mucho por su trabajo en *Janitzio* (Carlos Navarro, 1934). Sin embargo, la crítica revela problemas técnicos que quizá se vieron solventados con su equipo para la filmación de *Flor Silvestre* (1943). El éxito de las películas del director en la década lo atribuye García Riera a guiones de mayor solidez debido a la presencia de Mauricio Magdaleno. Y si bien Gabriel Figueroa era uno de los fotógrafos más solventes de la industria y ya había realizado cintas con la influencia de la cinefotografía de *El ciudadano Kane* (1941), como la excelente *Historia de un gran amor* (Bracho, 1942), fue el trabajo realizado con Fernández el que promovió su labor a nivel internacional como bien lo señala Emilio García Riera: “...Figueroa ganaría con el cine del *Indio* una fama en todo el mundo que no alcanzó a darle, ni de lejos, su primer premio

---

<sup>67</sup> Véase Emilio García Riera, *Emilio Fernández, 1904-1986*, México, Universidad de Guadalajara, Cineteca Nacional, 1987. Todos los datos siguientes han sido tomados de dicha obra.

<sup>68</sup> *Variety*, 9 de junio de 1943 en *Ibidem*, p. 33.



internacional: el que en 1938, en el Festival de Venecia, con *Allá en el rancho grande*, de Fernando de Fuentes.<sup>69</sup>

El *Indio* conoció a Alex Phillips desde aquellos días de Hollywood.<sup>70</sup> Cuando regresó a México en 1934 se reencontraron en la filmación de *Corazón Bandolero* de Raphael J. Sevilla con Phillips en la cámara. Siguieron *Cruz Diablo* (Fernando de Fuentes, 1934) *Tribu* (Contreras Torres, 1934) *Martín Garatuza* (Gabriel Soria, 1935) o *Celos* (Boytlér, 1935).

Pero su encuentro como director y camarógrafo se daría hasta 1945, después de los grandes éxitos de *Flor Silvestre* (1943), *María Candelaria* (1943), *Las abandonadas* (1944) y *Bugambilia* (1944), en una película atípica en la filmografía de Fernández: *Pepita Jiménez*. Se trata de una cinta pedida por el productor Oscar Dancigers, que se aleja diametralmente de las cuatro cintas anteriores. Una declaración hecha en 1945 así lo confirma: "Yo aspiro a la creación de un cine mexicano que se sepa y se sienta mexicano en todas las partes del mundo, como ya ocurre con nuestra pintura."<sup>71</sup> En este trabajo por encargo, fuera de sus gustos personales, llevó a Alex Phillips en la cámara. Esta colaboración sería la única de la década; en las siguientes trabajaron juntos en *Reportaje* (1953), *La Red* (1953), *Nosotros dos* (1954) y *Pueblito* (1961) en las que el lenguaje cinematográfico entraba en la repetición y el desgaste de fórmulas visuales y formales de un director sin duda polémico, pero fundamental en la historia del cine y la cinefotografía mexicanas.

#### *Pepita Jiménez* (1945)

La historia de la lucha entre padre e hijo por el amor de una mujer ubicada en la Córdoba del siglo XIX, fue transformada por el director y su guionista de cabecera Mauricio Magdaleno en una efectiva cinta a pesar del poco gusto del director por las "españoladas". El realizador se concentró en la temática y otorga al paisaje cordobés del siglo XIX el mismo tratamiento que le da al

---

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>70</sup> Entrevista a Alex Phillips, *Testimonios para la historia del cine mexicano*, op. cit., Tomo I, p. 23.

<sup>71</sup> *El Popular*, 21 de mayo de 1945 en Emilio García Riera, *Emilio Fernández, 1904-1986*, op. cit., p. 79.

mexicano. Un dramático final, con la plasticidad de una *Piedad* manierista cierra magistralmente la cinta.

El esquema general de iluminación va de un *high key* de contrastes a un *low key* para escenas nocturnas. Se combinan los requerimientos del director como emplazamientos en contrapicada, la utilización de un lente angular y composiciones con varios planos visuales en foco con insistencia en la construcción de una fuerte diagonalidad dentro del cuadro (Fig. 200).



(Fig. 200). *Pepita Jiménez*, 1945



El *Indio* le da al paisaje cordobés la grandilocuencia que le otorga al paisaje mexicano, poblando su cielo de nubes como parte fundamental de la composición (201).



(Fig. 201). *Pepita Jiménez*, 1945



Phillips utilizaba las sombras sutiles dentro del esquema *high key*, así como las proyecciones y transparencias como parte de la composición tonal (Fig. 202).



(Fig. 202). *Pepita Jiménez*, 1945

Existe un uso dramático y formal de las sombras. Uno es el momento en el que Pepita Jiménez defiende el amor que siente por el seminarista interpretado por Ricardo Montalbán, y cuando camina hacia la puerta ve reflejada una cruz que le recuerda que es un hombre prometido a Cristo (Fig. 203). Otro momento es el de las tribulaciones del protagonista masculino manifestadas ante una sombra proyectada de Jesucristo.



(Fig. 203). *Pepita Jiménez*, 1945

La secuencia de la fiesta callejera es elogiada por José María Sánchez García a quien le parece un buen trabajo del fotógrafo y del director con tintes de inspiración goyesca:

Con una fotografía excelente, y en ocasiones maravillosa, que hace honor al camarógrafo Alex Phillips, un vestuario vistoso y un decorado de típicos perfiles, se nos ha dado una Andalucía de pandereta, propia para la cubierta de

una caja de pasas. El baile callejero principalmente, parece un lienzo de Goya; una verdadera fiesta para los ojos. No hay que dudar que la combinación feliz de un director mexicano y un camarógrafo norteamericano ha producido, si no una copia auténtica del Mediodía Ibérico, sí una imitación en la que no faltan arte, exquisitez y buen gusto.<sup>72</sup>

El director de fotografía solucionó la secuencia en *low key*, utilizando como elemento formal el humo iluminado. (Fig. 204)



(Fig. 204). *Pepita Jiménez*, 1945

El camarógrafo aplica uno de sus sellos visuales en los primeros planos: el *flo* en imágenes de los protagonistas. Al parecer, Phillips sería más afecto a la suavidad focal que a los bordes definidos de un lente duro. (Fig. 205)

El dramático final en el que el hijo casi muerto, es rescatado por su padre después de una pelea. El cuerpo de Montalbán cae lánguido y su padre lo sostiene. El concepto y la postura recuerdan dos obras escultóricas de Miguel Ángel Buonarroti, *La piedad de Palestrina* y *La piedad de la ópera del duomo* (Fig. 206).

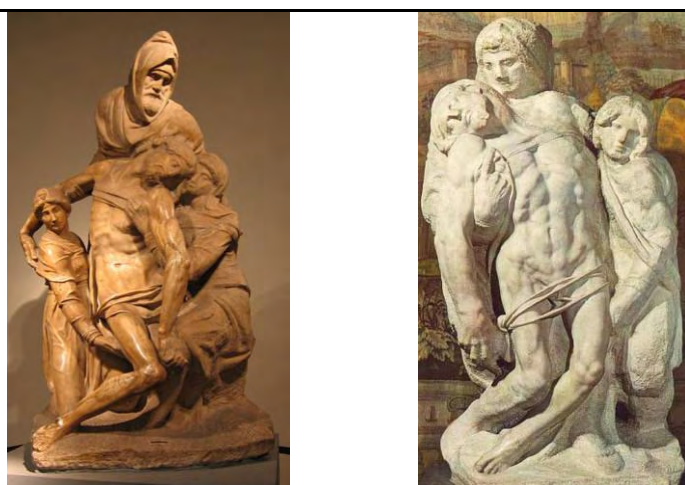


(Fig. 205). *Pepita Jiménez*, 1945

<sup>72</sup> José María Sánchez García, *Novedades*, 12 de febrero de 1946 en *Ibidem*, p. 83



(Fig. 206). *Pepita Jiménez*, 1945



En la solución cinematográfica, la cámara baja ubicando a las tres figuras centrales en primer plano. La referencia cristológica y su efectividad plástica y dramática cierra con broche de oro la primera colaboración Fernández-Phillips. Alex Phillips daría el siguiente testimonio desde el punto de vista del fotógrafo sobre el realizador:

Emilio Fernández era el director más artístico; tenía mucho gusto y le interesaba combinar la fotografía con la historia. Buscaba composiciones levantándose temprano, para seleccionar amaneceres y atardeceres hermosos. Otros directores no se fijaban en esas cosas. A Emilio le gustaba sacar algo más espectacular, crear una atmósfera e imágenes escénicas. Con él no se trataba sólo de mover la cámara, sino de encontrar la composición; por eso salieron películas suyas tan buenas.<sup>73</sup>

<sup>73</sup> Entrevista a Alex Phillips, *Testimonios para la historia del cine mexicano*, op. cit. p. 28

Un director como *el Indio* daría oportunidad para el despliegue de las capacidades de cualquier artista de la lente, al punto de hacer de la colaboración un espacio para el estrellato a nivel internacional.

### **Antonio Momplet**

El español Antonio Momplet había recorrido el mundo trabajando, tanto en el teatro como en el cine, en España, Alemania, Francia, Italia, Japón, la India, Canadá, Estados Unidos y la Unión Soviética.<sup>74</sup> Salió de su país natal rumbo a Argentina como refugiado de la guerra civil. Allí hizo cine, y unos años después llegó a México. En su estancia de tres años en la industria nacional (1943-1946) filmó *Amok* (1944), *Vértigo* (1945) *A media luz* (1946) y *Bel Ami* (1946). En las primeras dos llevó a Alex Phillips tras la lente, en la tercera a Raúl Martínez Solares<sup>75</sup> y a Gabriel Figueroa en la última.<sup>76</sup> La revisión de tres de las obras mencionadas reveló un director con gran interés en la solución cinefotográfica de sus obras. En ellas, es fundamental la atmósfera visual construida a través de una iluminación de contrastes sutiles; de una rica composición tonal. Su corta filmografía es oportunidad para el ejercicio de la cinefotografía de calidad en la industria mexicana.

---

<sup>74</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano, op. cit.*, Tomo 3, p.147.

<sup>75</sup> *A media luz* estuvo nominada en la terna del Ariel a la mejor fotografía de 1948 junto a *La Perla* (1945, Emilio Fernández) de Gabriel Figueroa y *Cinco rostros de mujer* (1946, Gilberto Martínez Solares) de Agustín Martínez Solares.

<sup>76</sup> Según Emilio García Riera en *Historia documental del cine mexicano, op. cit.*, Tomo 4, p.84, la cinefotografía estuvo a cargo de Phillips, pero en los créditos de la película es el nombre de Figueroa el que aparece. La obra monumental de García Riera se ha convertido en la biblia de las filmografías, a tal punto que no se verifican los créditos de las cintas, sino que se acude a la *Historia documental...* que contiene varios errores de atribución. Como ejemplo, véase *Gabriel Figueroa, Memorias*, México, 2005, DGE El Equilibrista, UNAM, en donde no figura *Bel Ami* en la filmografía del cinefotógrafo.

### *Amok (1944)*

Se trata de una película desarticulada gracias a la factura de un guión poco sólido, quizá debido a añadidos y cambios hechos sobre la marcha.<sup>77</sup> La historia de un médico que termina enloquecido (alusión al título en que la palabra en lengua local de la India quiere decir enloquecimiento súbito o algo así) después de no haber podido vivir en París con la mujer que amaba (María Félix rubia) y se había ido a trabajar a la India, cuyo calor y atmósfera agobiante fue caldo de cultivo para el delirio final, disparado por la historia de



**(Fig. 207).** *Amok*, 1944

una mujer que con voluntad de abortar acudió a él (María Félix con cabello negro).

La iluminación de los espacios interiores se caracteriza por una búsqueda de gran riqueza en la composición tonal y la construcción de diversos planos lumínicos. Por lo general, los de mayor intensidad se ubican en los planos más lejanos, sin competir con el primer plano óptico y dramático (Fig. 207).

Phillips le construye una condición visual al aire en dos ocasiones: en el barco y en la India. El fundamento es dramático y tiene su correspondencia visual al utilizar humo en la construcción lumínica de las secuencias de la India. El amigo del médico protagonista le dice "Es el oriente doctor. El mal está en el aire, en esta atmósfera agobiante que pesa sobre los nervios como una tormenta." Esta atmósfera se encuentra tanto en exteriores como en interiores, en donde hay una búsqueda de dar riqueza tonal, aunque

---

<sup>77</sup> Véase Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano, op. cit.*, Tomo 3, p.148.

la utilización generalizada del humo tiende a trabajar en contra de esto, ya que homogeniza la escala de grises y aplana la imagen.

Cuando Phillips utiliza el humo sólo en un plano, logra establecer mayor textura visual en aquellos en donde este elemento no se aplica. (Fig. 208)



(Fig. 208). *Amok*, 1944

El otro momento donde existe una condición visual-dramática del aire es en las escenas del barco. El personaje se encuentra ya enloquecido bajo sino del destino ineludible dictado por el título. Su amigo ya le había advertido con anterioridad: "Desgraciado del que corre el *Amok*, con su idea fija, ya no se detendrá hasta la muerte." (Fig. 209)



(Fig. 209). *Amok*, 1944

Este tipo de atmósferas serán muy del gusto del director, ya que se observan con menor frecuencia y peso dramático tanto en *Vértigo* (1945, con Phillips de nuevo tras la cámara), como en *Bel Ami* (1946, con Figueroa de responsable). (Fig. 210)





(Fig. 210). *Vértigo* (1945)



*Bel Ami* (1946)

El director también tiene un gusto por las transparencias lumínicas a través de los cortinajes, aunque en *Bel Ami* esto adquiere otra significación al constituir un elemento para la construcción de una atmósfera hedonista, propicia para el placer en un espacio destinado a encuentros amorosos. (Fig. 211).



(Fig. 211) *Amok* (1944)



*Bel Ami* (1946)

Hay un predominio de la suavidad focal, en su mayor parte otorgada por la bruma, ya que existen algunas secuencias en interiores con mayor nitidez, pero en general, el director es partidario de la suavidad focal y es lo que le pide a sus fotógrafos.

Sobresalen ciertos movimientos de cámara, como un paneo de 360° dentro de la cabaña del protagonista y un plano-secuencia que va de un primer plano de Stella Inda en grúa en movimiento ascendente hasta un plano general.

### *Vértigo* (1945)

El drama del triángulo amoroso formado por la madre (María Félix), la hija (Lilia) y el galán (Emilio Tuero) que termina en la trágica muerte de dos de los protagonistas tiene mayor solidez que la obra anterior. Esto permite que el poder dramático en la construcción del entramado lumínico contribuya de manera eficiente en la narrativa de la historia.

Nos encontramos de nuevo ante composiciones tonales de gran riqueza pero con tendencia a la utilización de grises saturados. La construcción del espacio a través de diversos planos lumínicos y desde luego, con profundidad de campo en los encuadres abiertos (Fig. 212).



(Fig. 212). *Vértigo*, 1945

La proyección de sombras como parte de la composición, del dramatismo y contenido simbólico de la oscuridad del personaje principal y de la historia es evidente tanto en los espacios como en los personajes (Fig. 213).



(Fig. 213). *Vértigo*, 1945

La voluntad de hacer visible el aire, presente en las otras cintas mencionadas, aquí se torna en hacer visible la luz misma. En la iglesia un haz diferenciado cruza el cuadro sin grandes, enfatizando la atmósfera de santidad (Fig. 214).



(Fig. 214). *Vértigo*, 1945

El cuidado en la iluminación de las actrices es un sello de Phillips, aunque en esta cinta logra mayor efectividad que en la anterior, ya que utiliza contraluces más pronunciados y el *flo* es más notorio (Fig. 215)



(Fig. 215). *Vértigo*, 1945

Aunque la cámara va a nivel destacan ciertos encuadres en los que baja la cámara o que busca captar a dos o más personajes en distintos planos ópticos trazando una diagonal a través del cuadro (Fig. 216).



(Fig. 216). *Vértigo*, 1945



Y es que Momplet tiene un uso muy efectivo del encuadre y los planos, ejecutados de manera efectiva por el camarógrafo, como el del velorio del personaje de Lilia Michel en donde el primer plano está ocupado por la madre doliente y el asesino entra a cuadro en el último, para lo que Phillips tuvo que bajar la cámara y bascular ligeramente hacia arriba (Fig. 217). En otro momento, un encuadre en contrapicada de madre e hija denota la inestabilidad de su relación debido a la existencia del triángulo amoroso (Fig. 218).



(Fig. 217). *Vértigo*, 1945



(Fig. 218). *Vértigo*, 1945

Llama la atención un emplazamiento de la cámara que pretende situarse detrás del fuego de una chimenea (Fig. 219).



(Fig. 219). *Vértigo*, 1945

Un director como Antonio Momplet permitía el despliegue de la creatividad cinematográfica así como la expansión de recursos, de acuerdo al concepto del director, pero siempre al servicio de la historia.

La cinematografía nacional había tenido una década de esplendor en los años cuarenta. A pesar del surgimiento de directores con mayores exigencias en la dirección, esto no sólo no limitó el ámbito de acción del cinefotógrafo, sino que le exigió mayores logros y le permitió mayores glorias visuales. El profesional de la luz poseía totalmente los secretos de su oficio y los ponía al servicio de la narrativa cinematográfica. En ello, Phillips fue maestro. Las filigranas tonales que caracterizaron su trabajo de iluminación durante este periodo serían parte de lo mejor de su trayectoria. La influencia de Welles-Tolland en Alex Phillips tuvo como una de las cintas más representativas a *Doña Bárbara* (De Fuentes, 1943) en donde gozó de total libertad de interpretación por parte de Fernando de Fuentes. Dicha influencia también estaría presente en los notables trabajos cinematográficos de *Crepúsculo* (Bracho, 1944) o *El monje blanco* (Bracho, 1945), donde, si bien Bracho tuvo que ver en los requerimientos al cinefotógrafo, la buena ejecución es de Phillips. La influencia de Eisenstein-Tissé estaría presente de manera poco contundente en la década en el trabajo del fotógrafo con el "Indio", debido a que no era la temática favorita del director la exhibida en *Pepita Jiménez* (Fernández, 1945); esto sólo se vería de manera rotunda en la siguiente década en *La Red* (Fernández, 1945). Las filigranas tonales de *Vértigo* (Momplet, 1945) en las que, si bien había un gusto del director por dichas

soluciones, éstas tenían el sello personal de Phillips. El manejo narrativo de las sombras que se observa en el camarógrafo desde *La mujer del puerto* (Boyler, 1933) adquiere dimensiones magistrales en *La otra* (Gavaldón, 1946). El tratamiento de *glamour* en los primeros planos, sello personal desde la década anterior, nunca fue más pertinente con el surgimiento del "star system" mexicano. Sin duda, los esplendores visuales de Phillips se habrían desplegado a lo largo de la década. Gracias a la presencia de directores con personalidad propia y su gran capacidad como camarógrafo, Alex Phillips había logrado lo mejor que significa la colaboración director-fotógrafo: poner su conocimiento de la luz al servicio una historia.

## CONSIDERACIONES FINALES

La construcción de una parte de la historia de la cinefotografía mexicana a través de uno de sus personajes esenciales, no fue tarea fácil. Si bien se había escrito de distintas maneras sobre el tema, no existía en realidad un trabajo referencial con fundamento histórico que otorgase luces sobre una metodología a seguir. Aunque el segundo capítulo se construye con fuentes esencialmente tradicionales dentro de la disciplina de la Historia como las hemerográficas, el análisis de la parte medular del trabajo se hizo a través de lo que se considera la fuente cinefotográfica por excelencia: la fílmica. Este análisis minucioso presentó varios problemas. Por un lado, la pantanosa delimitación de la responsabilidad del director y el fotógrafo para lo cual tuvieron que analizarse distintas filmografías: la del camarógrafo y la del realizador, para detectar las personalidades de cada uno a través del texto fílmico, en donde los instrumentos son las capacidades cognitivas e interpretativas del historiador y no un documento con letra escrita que prueba lo postulado. Por otro, el poco conocimiento de la labor del cinefotógrafo dentro de las artes. ¿Es el cinefotógrafo un artista o un técnico? Si trabaja para el director que determina emplazamientos y movimientos de cámara, ¿dónde está su creación? La cinefotografía es un arte interpretativo de la luz al servicio de una narratividad instrumentada por el realizador. Otro problema encontrado durante la elaboración de este trabajo fue la opacidad de la cinefotografía, es decir, es vista por los ojos, sus efectos se "sienten", pero no es vista de manera razonada, como lo que es: representación y artificio de una cierta manera de ver y de contar una historia. La que esto escribe es ejemplo de lo anteriormente dicho: en un inicio veía pero no tenía una comprensión visual razonada. Las películas que alguna vez "había visto" tenían que ser miradas de otra manera (y más de una vez, por cierto). La apreciación de la cinefotografía requirió del entrenamiento de una visión acostumbrada al estudio de imágenes fijas. Entrenamiento del que hasta los teóricos contemporáneos de cine carecen. Resultó muy sorprendente, como fue ya mencionado, el hecho de que

uno de los más destacados, Jacques Aumont, le atribuyera funciones dramática, simbólica y atmosférica a la representación de la luz en la pintura y no en el cine.<sup>1</sup>

Ya que no había parámetros de carácter histórico a los que pudiese acudir, la intención inicial fue que el análisis de las fuentes primarias constituyese el fundamento de elaboraciones teóricas propias y no en hacer coincidir convenientemente en conceptos preconcebidos a las fuentes originales. Hasta el final de la investigación se revisaron trabajos teóricos fundamentales (de teoría del cine que incluyen una cierta visión de lo cinefotográfico) como los de Jacques Aumont, *El ojo interminable. Cine y pintura*<sup>2</sup> y *La imagen*<sup>3</sup>, y los de David Bordwell, *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*<sup>4</sup> y *El arte cinematográfico*<sup>5</sup>, así como otros textos traídos de Inglaterra y amablemente proporcionados por el Dr. David Wood. El análisis en solitario había arrojado conceptos que coincidían con los presentados en los mencionados trabajos y algunos otros enriquecieron el entendimiento de lo cinefotográfico. Lamentablemente, estos enfoques no dejan de contemplar al responsable de la fotografía de una película como un técnico al servicio de la narrativa cinematográfica. Una de las conclusiones a las que se llegó en este trabajo fue el establecimiento de la existencia independiente de la imagen cinefotográfica, aquella que se construye a través de elementos óptico-lumínicos al servicio de una narratividad en movimiento y detrás de la cual hay un artífice especializado, a diferencia de la imagen cinematográfica cuya complejidad conceptual está en manos del realizador. La imagen cinefotográfica se construye a través del uso dramático, simbólico y atmosférico de la luz apelando a convenciones culturales comunes con el espectador. La

---

<sup>1</sup> Jacques Aumont, *El ojo interminable. Cine y pintura*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1997, (Paidós Comunicación Cine 78), pp. 132-134.

<sup>2</sup> *Ibidem*

<sup>3</sup> Jacques Aumont, *La imagen*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1992, (Paidós Comunicación 48).

<sup>4</sup> David Bordwell, Janet Staiger et al., *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, 1997, Ediciones Paidós.

<sup>5</sup> David Bordwell y Kristin Thompson, *El arte cinematográfico*, Barcelona, 1995, Ediciones Paidós, (Paidós Comunicación Cine 68).



representación o construcción de la luz cinematográfica interviene en la lógica narrativa de la historia participando en la construcción de los personajes (sobre todo en un *star system*) y en las atmósferas en las que éstos deambulan; es fundamental en la construcción del espacio no sólo en términos de los elementos ópticos, sino en la manera en la que la luz esculpe y modela el espacio; el paso del tiempo, la hora del día, la temporada del año, son conceptos en los que la luz participa de manera significativa.

El análisis obligó a organizar el material por década y después por director, aunque la exposición escrita de ello tenga cierto carácter de "catálogo" esto fue ineludible, de la misma manera que el análisis desde la minucia técnica. Fue el trabajo necesario que me llevó a la comprensión de lo cinefotográfico, de la especificidad de Alex Phillips y de los directores con los que trabajó película por película. Un abordaje temático se dará *a posteriori*, después de haber efectuado el trabajo duro mencionado, ya que hacerlo a estas alturas hubiese significado, de nuevo, desbordar los límites temporales de este trabajo de investigación.

En el terreno de lo teórico, el artífice de la imagen cinefotográfica en México durante la primera mitad del siglo XX se confirma como el poseedor del uso cultural de la luz<sup>6</sup> y de la construcción de una narratividad lumínica, conocimientos puestos al servicio de una historia. Este dominio del cinefotógrafo de esa parte de la visualidad en México se dará por mucho tiempo hasta el surgimiento de las escuelas cinematográficas, en las que la formación del realizador le permitirá comprender el funcionamiento específico de la fotografía. La manera de hacer cinefotografía tiene que ver históricamente con las condiciones específicas en las que se produce la obra fílmica. En la Francia contemporánea, por ejemplo, las funciones del equipo de fotografía están muy divididas, al punto de que la dirección de luces y el encuadre son dos funciones separadas, y en las que teóricos como Dominique Villain consideran de mayor importancia al operador de cámara.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Concepto tomado del cinefotógrafo Jacques Loiseleux en *La luz en el cine. Cómo se ilumina con palabras. Cómo se escribe con luz*, Barcelona, Paidós, 2005.

<sup>7</sup> Véase Dominique Villain, *El encuadre cinematográfico*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1997.

Por otro lado, la revisión de las razones por las que se optó por traer un camarógrafo hollywoodense para la primera película de sonido directo en México condujo a la reconstrucción de un periodo que arrojó una gran cantidad de nombres en la historia de la cinefotografía del país. Lamentablemente, los testimonios visuales de una rica actividad tras las cámaras están perdidos. El intento de reconstrucción de esa mirada en sus generalidades y en sus nexos históricos y formales pretende ser una de las aportaciones de este trabajo.

Para comprender la historia de lo cinefotográfico se tuvo que abordar el fenómeno de lo cinematográfico en general, tanto en la década de los treinta como en la siguiente. La primera de ellas en la historia de la visualidad cinematográfica significa un periodo caracterizado por el aprendizaje y la experimentación (en el sentido del que está aprendiendo un nuevo lenguaje y que tiene cierto carácter de involuntariedad, en contraposición a la experimentación propositiva, propia de quien está ya en dominio de sus elementos expresivos) en todos los oficios, salvo en el de cinefotógrafo, en donde encontramos a los especialistas más adelantados. Siendo el cine un arte colectivo, y sobre todo, en términos del binomio creativo director-fotógrafo, si sus artífices se encuentran en proceso de aprendizaje, aunque otros tengan mayor nivel de conocimiento, esto es perceptible en la factura ingenua de estos primeros trabajos fílmicos (que, sin embargo, no dejan de emanar frescura). Y, debe reiterarse, desde esos antiguos tiempos, una fotografía de esmerada factura jamás ha sido capaz de salvar a una película de una mala fortuna crítica y de taquilla.

Dentro de esta producción, la labor de Alex Phillips fue fundamental. A pesar de que no tenía la categoría de director de fotografía cuando llegó a México (aún estaba dentro del equipo de ayudantes de George Barnes en la Metro Goldwyn Mayer), ya tenía muchos años de experiencia en un ámbito que se caracteriza por el aprendizaje y la renovación constante. Esto lo convirtió en el profesional de mayor conocimiento en su ámbito. Por un lado, fue maestro de muchos cinefotógrafos mexicanos cuyos trabajos suelen tener una gran calidad (Gabriel Figueroa, Jorge Stahl Jr., Víctor Herrera), y una que otra cosa le aprendieron los que ya estaban en funciones en los inicios de la década

(como Ezequiel Carrasco o Agustín Jiménez). Por otro lado, fue el artífice de la luz que mayor número de películas filmó en la década.

La calidad del trabajo de Phillips en el periodo mencionado se caracteriza por una cinefotografía predominantemente de interpretación lumínico-simbólica, como la que se construye a través de masas lumínicas dirigidas y definidas con tendencia al *low key* como en *La mujer del puerto* (Boyler, 1933) o *La sangre manda* (Bohr, 1933); una vertiente de voluntad naturalista es la que se desarrolla en películas como *Corazón de niño* (Alejandro Galindo, 1939) o *El capitán aventurero* (Arcady Boyler, 1938) más hacia la segunda mitad de la década. La gran riqueza de las composiciones tonales, así como su esmerado tratamiento de los primeros planos serían uno de los sellos personales más reconocibles. En el periodo *naive*, el de los años treinta, los cinefotógrafos eran los profesionales de mayor conocimiento, en donde destaca el trabajo de Phillips como el mejor artífice, en términos del dominio de propuestas lumínicas de calidad.

Hacia la década siguiente, la cinematografía nacional vivió una época de esplendor: la producción había aumentó y las condiciones internacionales eran favorables a la industria mexicana, pero había resultado fundamental en el proceso de un cine de mayores vuelos, el aprendizaje del periodo *naif*, que había hecho posible la profesionalización de todos los oficios cinematográficos y el surgimiento de personalidades propositivas en la dirección, condición importante para el despliegue de los prodigios cinefotográficos de un gremio que estaba más que preparado para ello. Gracias a la proyección internacional del cine de corte nacionalista de Emilio Fernández, la figura del cinefotógrafo se convirtió en "estrella" a la par de María Félix o Pedro Armendáriz, mientras que cierta visualidad de "lo mexicano" quedaba inscrita en los anales de la cinematografía mundial por un director y un cinefotógrafo mexicanos.

La cinefotografía del periodo se caracteriza, en general, por la utilización de esquemas de iluminación, por lo general intermedios con composiciones tonales de gran riqueza, cuestión de mayor dificultad técnica, ya que implica hacerlas dentro de un rango limitado (el intermedio), así como una labor de

gran minucia en la determinación del entramado lumínico. Constituyeron influencias importantes en el periodo las de Eisenstein-Tissé a través de *iQué viva México!* (1931), así como la de Welles-Toland por medio de *El ciudadano Kane* (1941) en una parte de la cinefotografía nacional, tanto en directores, como en los cinefotógrafos mexicanos. Estos esquemas intermedios tenían, por lo general, una voluntad de representación naturalista de la luz, con un manejo simbólico y atmosférico más discreto (como en las películas de Roberto Gavaldón). El surgimiento de personalidades de mayores exigencias en la dirección influyó positivamente al gremio de los profesionales de la cámara, ya que significó mayores logros en la construcción de las narrativas lumínicas, y contrariamente a lo que podría pensarse, se mantuvo la posición preeminente del cinefotógrafo. El profesional de la luz poseía totalmente los secretos de su oficio con gran independencia para determinar esquemas de iluminación y tratamientos específicos (cuestión que no sucedía en Hollywood) y los ponía al servicio de una narrativa cinematográfica que se quería de altos vuelos.

El trabajo de Alex Phillips se caracterizó por la construcción de filigranas tonales de gran factura; sin duda, los esplendores de su propia filmografía los encontramos en este periodo. La influencia de Welles-Toland en el camarógrafo son perceptibles en *Doña Bárbara* (De Fuentes, 1943), *Crepúsculo* (Bracho, 1944) o *El monje blanco* (Bracho, 1945). La de Eisenstein-Tissé se percibe en *Pepita Jiménez* (Fernández, 1945). Las exquisiteces tonales toman cuerpo en cintas como *Vértigo* (Momplet, 1945). El manejo narrativo de las sombras en el trabajo del camarógrafo desde *La mujer del puerto* (Boyler, 1933) adquiere dimensiones magistrales en *La otra* (Gavaldón, 1946).

El tratamiento de *glamour* de los primeros planos en Phillips se convierte en un sello personal durante todos los periodos abordados en este trabajo, aunque nunca fue más pertinente que con el surgimiento del "star system" mexicano durante la década de los cuarenta. El cinefotógrafo buscaba siempre el mejor ángulo de un rostro, para construirle lumínicamente de la mejor manera posible, así fuese María Félix, Dolores del Río o Medea de Novara, Ninón Sevilla o Toña La Negra.

Los años cuarenta fueron de esplendor, tanto para la cinematografía nacional como para la labor de un profesional de la luz tan dotado como Alex Phillips. Gracias a la presencia de directores con personalidad propia y a su gran capacidad, el camarógrafo había logrado lo mejor que significa la colaboración director-fotógrafo: poner su conocimiento de la luz al servicio de una historia, como lo hizo magistralmente en su trabajo con Roberto Gavaldón.

El trabajo de Alex Phillips en la historia del cine mexicano es fundamental. Se trata de uno de los artífices de la visualidad cinematográfica nacional que si bien vino de fuera, se forjó al fuego de los avatares de un cine que ofrecía grandes oportunidades para el despliegue de su oficio. El camarógrafo colaboró en los años cincuenta en memorables trabajos al lado de Emilio Fernández en *La red* (1953), Luis Buñuel en *Subida al cielo* (1951) o *Robinson Crusoe* (1952), que constituyó la primera película mexicana filmada enteramente a color. El trabajo con Alberto Gout en *Quiero vivir* (1952) o *Paraíso robado* (1951) con Julio Bracho, a pesar de sus manierismos, es notable; mientras que cosechó sus mejores lauros al lado de Roberto Gavaldón en *En la palma de tu mano* (1950) y en *Sombra verde* (1954), por los que el cinefotógrafo recibió dos Arieles.

Ya hacia el franco declive del cine mexicano en los años sesenta, destaca su voluntad de renovación (propia, en general, de todo cinefotógrafo que quiera mantenerse vigente) presente en el trabajo de *Tiempo de morir* (1965) al lado del director debutante Arturo Ripstein, con influencia de la *nouvelle vague*, perceptible en la elaboración de cuidadosos plano-secuencia y una construcción lumínica a partir del uso de luz natural. *El castillo de la pureza* (Ripstein, 1972) constituyó su último largometraje.

Aquel día en la filmación de *Fox trot* (Ripstein, 1975) el camarógrafo de cabello blanco que llegaba en silla de ruedas al foro, con los ojos humedecidos por la pasión que abrigaba por la luz cinematográfica, efectivamente daba una bendición a los que le conocían y habían trabajado con él. Aquellos técnicos besaban la mano de uno de los constructores del cine mexicano, cuya labor comienza a ser estudiada.

# FUENTES

## ARCHIVOS

- Archivo fílmico de la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA).
- Archivo personal de Elsa Escamilla
- Archivo de la Palabra en el Instituto Mora.
- Centro de Documentación e Información de la Cineteca Nacional.
- Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México.

## HEMEROGRAFÍA

- *Alquimia*, No.10, septiembre-diciembre 2000.
- *Alquimia*, No. 11, enero-abril 2001.
- Artes de México. El Arte de Gabriel Figueroa*, No. 2, Invierno de 1988.
- Artes Visuales*, 1974.
- Cine*, Vol.2, No. 13, Febrero 1979.
- Cine Mexicano*, Diciembre 1944-agosto de 1945.
- Cinema Reporter*, 1941, 1942, 1943, abril-mayo 1944, octubre-noviembre 1944, junio-julio 1945, Enero-abril 1948, 1951, 1952, 1953, Abril-agosto 1954.
- Diario del Gobierno de la República Mexicana*, 17 de abril de 1840.
- Dicine*, Vol.8, No. 2, Sept. 1984.
- Diorama de la Cultura de Excélsior*, 24 al 29 de octubre de 1964.
- Filmográfico*, 1933, 1934.
- Film Quarterly* 33.3, Primavera 1980.
- La Jornada*, 24 de abril de 1997.
- La Onda*, suplemento de *Novedades*, 5 de junio de 1977.

- Luna Córnea*, No. 24, 2002.
- El Exhibidor: Periódico profesional cinematográfico*, 1932, 1933, 1934, 1935, enero-marzo de 1936.
- El Financiero*, 9, 16, 23 y 30 de junio de 2008.
- El Herald de México*, 5 de septiembre de 1919.
- El Ilustrado*, 1928.
- El Universal Gráfico*, Septiembre de 1932.
- El Universal Ilustrado*, noviembre 1º de 1934.
- El Universal Ilustrado*, Septiembre-diciembre 1917, 1918, 22 de septiembre de 1921; marzo 1º de 1984.
- Espectáculos: Semanario de reportajes exclusivos*, 24 de octubre al 14 de noviembre de 1964.
- Estudios Cinematográficos. Cinefotografía en acción*, No. 23, julio-diciembre 2002.
- Estudios Cinematográficos. Cinefotografía*, Año 3, núm.8, mayo-julio, 1997.
- Ilustrado*, Noviembre-diciembre de 1931, 1932, 1933, enero-abril 1934, 1936.
- Jueves de Excelsior*, 1928, Julio-diciembre 1931, 1932, enero-junio de 1933
- Mañana*, 1947.
- México Cinema*, Enero-diciembre 1947.
- México en la Cultura*, suplemento semanal de *Novedades*, 1º de enero de 1956.
- México en Rotograbado*, 1924.
- Novedades*, 1945.
- Revista de Revistas*, Octubre-diciembre 1932, 1933, 1934.
- REX: Revista ilustrada*, 1937
- Todo*, Septiembre-diciembre 1933, Febrero 1938.
- Somos*, 1º de abril de 2000, No. 194.
- *Screen* 16.3, 1975.

## ENTREVISTAS

-Elsa Escamilla, 3 de abril de 2002, México, D.F.

-Toni Kuhn, 14 de junio de 2003, México, D.F.

-Ismael Rodríguez Jr., 24 de junio de 2004, México, D.F.

-Rosalío Solano, 12 de noviembre de 2005, Cuernavaca, Morelos.

## FILMOGRAFÍA CONSULTADA

<i>Llegada del tren</i>	Louis Lumière	1895
<i>Viaje a la luna</i>	Georges Méliés	1902
<i>El nacimiento de una nación</i>	David W. Griffith	1915
<i>Intolerancia</i>	David W. Griffith	1916
<i>El gabinete del doctor Caligari</i>	Robert Wiene	1920
<i>Nosferatu</i>	Friedrich Murnau	1922
<i>Metrópolis</i>	Fritz Lang	1926
<i>Los Nibelungos</i>	Fritz Lang	1926
<i>Fausto</i>	Friedrich Murnau	1927
<i>Un perro andaluz</i>	Luis Buñuel	1929
<i>Sobre las olas</i>	Miguel Zacarías	1932
<i>La mujer del puerto</i>	Arcady Boytler	1933
<i>Las hurdes</i>	Luis Buñuel	1933
<i>Juárez y Maximiliano</i>	Miguel Contreras Torres	1933
<i>Sagrario</i>	Ramón Peón	1933
<i>El prisionero trece</i>	Fernando de Fuentes	1933
<i>El Tigre de Yautepec</i>	Fernando de Fuentes	1933
<i>El compadre Mendoza</i>	Fernando de Fuentes	1933
<i>La sangre manda</i>	José Bohr	1933
<i>¿Quién mató a Eva?</i>	José Bohr	1933
<i>Monja, casada, virgen y mártir</i>	Juan Bustillo Oro	1934



<i>Tribu</i>	Miguel Contreras Torres	1934
<i>Mujeres sin alma</i>	Ramón Peón	1934
<i>El fantasma del convento</i>	Fernando de Fuentes	1934
<i>Cruz Diablo</i>	Fernando de Fuentes	1934
<i>Corazón Bandolero</i>	Raphael J. Sevilla	1934
<i>Chucho el Roto</i>	Gabriel Soria	1934
<i>Celos</i>	Arcady Boytler	1935
<i>Vámonos con Pancho Villa</i>	Fernando de Fuentes	1935
<i>La familia Dressel</i>	Fernando de Fuentes	1935
<i>Martín Garatuza</i>	Gabriel Soria	1935
<i>No te engañes corazón</i>	Miguel Contreras Torres	1936
<i>Mujeres de hoy</i>	Ramón Peón	1936
<i>Allá en el Rancho Grande</i>	Fernando de Fuentes	1936
<i>Así es la mujer</i>	José Bohr	1936
<i>Marihuana/El monstruo verde</i>	José Bohr	1936
<i>El baúl macabro</i>	Miguel Zacarías	1936
<i>¡Ora Ponciano!</i>	Gabriel Soria	1936
<i>¡Así es mi tierra!</i>	Arcady Boytler	1937
<i>Aguila o sol</i>	Arcady Boytler	1937
<i>La paloma</i>	Miguel Contreras Torres	1937
<i>La madrina del diablo</i>	Ramón Peón	1937
<i>La Zandunga</i>	Fernando de Fuentes	1937
<i>La mujer de nadie</i>	Adela Sequeyro	1937
<i>El capitán aventurero</i>	Arcady Boytler	1938
<i>La golondrina</i>	Miguel Contreras Torres	1938
<i>La casa del ogro</i>	Fernando de Fuentes	1938
<i>Un viejo amor</i>	Luis Lezama	1938
<i>Mujeres y toros</i>	Juan José Segura	1939
<i>Viviré otra vez</i>	Roberto Rodríguez	1939
<i>Corazón de niño</i>	Alejandro Galindo	1939
<i>Hombre o demonio</i>	Miguel Contreras Torres	1940
<i>Hasta que llovió en Sayula</i>	Miguel Contreras Torres	1940

<i>El secreto del sacerdote</i>	Joselito Rodríguez	1940
<i>¡Ay, Jalisco, no te rajes!</i>	Joselito Rodríguez	1941
<i>¡Ay, qué tiempos, señor don Simón!</i>	Julio Bracho	1941
<i>Cuando viajan las estrellas</i>	Alberto Gout	1942
<i>El circo</i>	Miguel M. Delgado	1942
<i>El padre Morelos</i>	Miguel Contreras Torres	1942
<i>La virgen que forjó una patria</i>	Julio Bracho	1942
<i>El peñón de las ánimas</i>	Miguel Zacarías	1942
<i>Naná</i>	Celestino Gorostiza	1943
<i>San Francisco de Asís</i>	Alberto Gout	1943
<i>La mujer sin alma</i>	Fernando de Fuentes	1943
<i>Doña Bárbara</i>	Fernando de Fuentes	1943
<i>Historia de un gran amor</i>	Julio Bracho	1943
<i>Distinto amanecer</i>	Julio Bracho	1943
<i>Una carta de amor</i>	Miguel Zacarías	1943
<i>Flor Silvestre</i>	Emilio Fernández	1943
<i>María Candelaria</i>	Emilio Fernández	1943
<i>La sombra de Chucho El Roto</i>	Juan Bustillo Oro	1944
<i>La barraca</i>	Roberto Gavaldón	1944.
<i>Gran Hotel</i>	Miguel M. Delgado	1944
<i>Rancho de mis recuerdos</i>	Miguel Contreras Torres	1944
<i>Crepúsculo</i>	Julio Bracho	1944
<i>Las abandonadas</i>	Emilio Fernández	1944
<i>Bugambilia</i>	Emilio Fernández	1944
<i>Amok</i>	Antonio Momplet	1944
<i>Escándalo de estrellas</i>	Ismael Rodríguez	1944
<i>María Magdalena</i>	Miguel Contreras Torres	1945
<i>Reina de Reinas</i>	Miguel Contreras Torres	1945
<i>La selva de fuego</i>	Fernando de Fuentes	1945
<i>El monje blanco</i>	Julio Bracho	1945
<i>Flor de durazno</i>	Miguel Zacarías	1945
<i>La perla</i>	Emilio Fernández	1945

<i>Pepita Jiménez</i>	Emilio Fernández	1945
<i>Vértigo</i>	Antonio Momplet	1945
<i>Gran Casino</i>	Luis Buñuel	1946
<i>La otra</i>	Roberto Gavaldón	1946.
<i>Humo en los ojos</i>	Alberto Gout	1946
<i>La devoradora</i>	Fernando de Fuentes	1946
<i>La mujer de todos</i>	Julio Bracho	1946
<i>Bel Ami</i>	Antonio Momplet	1946
<i>Los tres García</i>	Ismael Rodríguez	1946
<i>La diosa arrodillada</i>	Roberto Gavaldón	1947.
<i>Que Dios me perdone</i>	Tito Davison	1947
<i>La bien pagada</i>	Alberto Gout	1947
<i>Río Escondido</i>	Emilio Fernández	1947
<i>Nosotros los pobres</i>	Ismael Rodríguez	1947
<i>Han matado a Tongolele</i>	Roberto Gavaldón	1948.
<i>El Gallo Giro</i>	Alberto Gout	1948
<i>Revancha</i>	Alberto Gout	1948
<i>Bamba</i>	Miguel Contreras Torres	1948
<i>Rosenda</i>	Julio Bracho	1948
<i>El dolor de los hijos</i>	Miguel Zacarías	1948
<i>Pueblerina</i>	Emilio Fernández	1948
<i>Salón México</i>	Emilio Fernández	1948
<i>Ustedes los ricos</i>	Ismael Rodríguez	1948
<i>Los tres huastecos</i>	Ismael Rodríguez	1948
<i>El gran calavera</i>	Luis Buñuel	1949
<i>La casa chica</i>	Roberto Gavaldón	1949.
<i>Aventurera</i>	Alberto Gout	1949
<i>Rincón Brujo</i>	Alberto Gout	1949
<i>Perdida</i>	Fernando A. Rivero	1949
<i>Coqueta</i>	Fernando A. Rivero	1949
<i>Pancho Villa vuelve</i>	Miguel Contreras Torres	1949
<i>San Felipe de Jesús</i>	Julio Bracho	1949

<i>Piña madura</i>	Miguel Zacarías	1949
<i>Maclovía</i>	Emilio Fernández	1949
<i>La malquerida</i>	Emilio Fernández	1949
<i>Perdida</i>	Fernando A. Rivero	1949
<i>Coqueta</i>	Fernando A. Rivero	1949
<i>Memorias de un mexicano</i>	Carmen Moreno Toscano	1950
<i>Los olvidados</i>	Luis Buñuel	1950
<i>Susana</i>	Luis Buñuel	1950
<i>En la palma de tu mano</i>	Roberto Gavaldón	1950.
<i>Doña Diabla</i>	Tito Davison	1950
<i>Sensualidad</i>	Alberto Gout	1950
<i>Crimen y castigo</i>	Fernando de Fuentes	1950
<i>La hija del engaño</i>	Luis Buñuel	1951
<i>Una mujer sin amor</i>	Luis Buñuel	1951
<i>Subida al cielo</i>	Luis Buñuel	1951
<i>La noche avanza</i>	Roberto Gavaldón	1951.
<i>Quiero vivir</i>	Alberto Gout	1951
<i>Mujeres sacrificadas</i>	Alberto Gout	1951
<i>El mar y tú</i>	Emilio Fernández	1951
<i>El bruto</i>	Luis Buñuel	1952
<i>Robinson Crusoe</i>	Luis Buñuel	1952
<i>Él</i>	Luis Buñuel	1952
<i>El rebozo de Soledad</i>	Roberto Gavaldón	1952.
<i>Aventura en Río</i>	Alberto Gout	1952
<i>Canción de cuna</i>	Fernando de Fuentes	1952
<i>Huracán Ramírez</i>	Joselito Rodríguez	1952
<i>Abismos de pasión</i>	Luis Buñuel	1953
<i>La ilusión viaja en tranvía</i>	Luis Buñuel	1953
<i>La red</i>	Emilio Fernández	1953
<i>El río y la muerte</i>	Luis Buñuel	1954
<i>Sombra verde</i>	Roberto Gavaldón	1954.
<i>De carne somos</i>	Roberto Gavaldón	1954.

<i>Maldita ciudad</i>	Ismael Rodríguez	1954
<i>Los paquetes de Paquita</i>	Ismael Rodríguez	1954
<i>Ensayo de un crimen</i>	Luis Buñuel	1955
<i>La escondida</i>	Roberto Gavaldón	1955.
<i>La muerte en este jardín</i>	Luis Buñuel	1956
<i>Adán y Eva</i>	Alberto Gout	1956
<i>Tizoc</i>	Ismael Rodríguez	1956
<i>Nazarín</i>	Luis Buñuel	1958
<i>Macario</i>	Roberto Gavaldón	1959
<i>Cada quien su vida</i>	Julio Bracho	1959
<i>Viridiana</i>	Luis Buñuel	1961
<i>El ángel exterminador</i>	Luis Buñuel	1962
<i>Días de otoño</i>	Roberto Gavaldón	1962
<i>El hombre de papel</i>	Ismael Rodríguez	1963
<i>Simón del desierto</i>	Luis Buñuel	1964
<i>Viento negro</i>	Servando González	1964
<i>Tiempo de morir</i>	Arturo Ripstein	1965
<i>La soldadera</i>	José Bolaños	1966
<i>Bella de día</i>	Luis Buñuel	1967
<i>Tristana</i>	Luis Buñuel	1970
<i>El castillo de la pureza</i>	Arturo Ripstein	1972
<i>El señor de Osanto</i>	Jaime Humberto Hermosillo	1972
<i>Alex Phillips. La magia entre la luz y la sombra</i>	Ernesto Medina	1998

## **BIBLIOGRAFÍA**

-*Art of Lighting for Film*, Kodak Student Workbook, Eastman Kodak Company, 2003.

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

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

-*Great Cameramen*, London, The Tantivity Press, 1973, (Focus on Film, 13)

-*Premio Ariel*, México, Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, A. C., Cineteca Nacional de México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994.

-*Primera guía cinematográfica mexicana para el año de 1934*, México, Santini, 1934.

-*24 X segundo*, Guadalajara, Jalisco, Universidad de Guadalajara, CONACULTA, Gobierno del Estado de Jalisco, Gobierno del Estado de Colima, 2003.

-Agramonte, Arturo y Luciano Castillo, *Ramón Peón, el hombre de los glóbulos negros*, México, UNAM/Filmoteca UNAM, 1998.

-Agrasánchez, Jr., Rogelio, *Miguel Zacarías, creador de estrellas*, México, Universidad de Guadalajara/Archivo Fílmico Agrasánchez, 2000.

-Aguilar, Arturo, *El escenario urbano de Pedro Gualdi (1808-1857)*, México, INBA/MUNAL/CONACULTA, 1997.

-Aikema, Bernard y Boudewijn Bakker, *Painters of Venice. The Story of the Venetian 'Veduta'*, Amsterdam, Rijksmuseum Amsterdam, Gary Schwartz, 1990.

-Albiñana, Salvador, *Mexicana: Fotografía moderna en México, 1920-1940*, Valencia, EVAM, Centre Julio González, 1998.

-Almendros, Néstor, *Reflexiones de un cinefotógrafo*, México, Centro de Universitario de Estudios Cinematográficos, 1990, (Material didáctico de uso interno no. 22)

-\_\_\_\_\_, *Días de cámara*, Barcelona, Seix Barral, 1993.

-Andrew, J. Dudley, *Las principales teorías cinematográficas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

-Aumont, Jacques, *El ojo interminable. Cine y pintura*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1997, (Paidós Comunicación Cine 78).

-Aumont, Jacques, *La imagen*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1992, (Paidós Comunicación 48).

-Aumont, Jacques, *Las teorías de los cineastas*, Barcelona, Ediciones Paidós, 2004.

-Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, México, Ediciones ERA, 1968.

-Bergery, Benjamin (Comp.), *Reflections. Twenty-one Cinematographers at Work*, Hollywood, ASC Press, 2002.

-Bitzer, G.W., *Billy Bitzer. His story*, [Nueva York], Farrar, Straus and Giroux, 1973.

-Bordwell, David, Kristin Thompson, *El arte cinematográfico*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1995, (Paidós Comunicación Cine 68).

-\_\_\_\_\_, Janet Staiger, et al., *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1997.

-\_\_\_\_\_, *On the History of Film Style*, London, Harvard University Press, 1997.

-Brownlow, Kevin, *Hollywood: The Pioneers*, Londres, William Collins Sons & Company LTD, 1979.

-Brownlow, Kevin, *The Parade's Gone By*, Berkeley y Los Angeles, California, California University Press, 1968.

-Brownlow, Kevin, *The War, the West and the Wilderness*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1979.

-Buñuel, Luis, *Mi último suspiro*, México, Plaza y Janés, 1982.

-Burch, Noël, *Praxis del cine*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1979.

-Bustillo Oro, Juan, *Vida cinematográfica*, México, Cineteca Nacional, 1984.

-Callaghan, Barry, *The Thames and Hudson Manual of Film-making*, London, Thames and Hudson, 1975.

-Ciuk, Perla, *Diccionario de directores de cine mexicano*, México, CONACULTA/Cineteca Nacional, 2000.



-Clarke, Charles G., *Professional Cinematography*, Hollywood, American Society of Cinematographers, 2002.

-Cheshire, David, *The Book of Movie Photography*, New York, Alfred A. Knopf, 1979.

-Coe, Brian, *The History of Movie Photography*, New York, East View Editions, 1981.

-Coello, José Francisco, *Los orígenes: cine y tauromaquia en México 1896-1945*, Fimoteca UNAM, 2003, DVD-ROM.

-Contreras Torres, Miguel, *El libro negro del cine mexicano*, México, Editora Hispano-Continental Films, 1960.

-Cook, Pam, Mieke Bernink (editores), *The Cinema Book*, London, BFI Publishing, 1999.

-Criollo, Raúl Alberto, *Tendencias del cine mexicano de los años 30*, México, CONACULTA/Cineteca Nacional, 1998, (Colección Videoteca).

-Dalton, John, *Painting with Light*, Los Angeles, University of California Press, 1995.

-Dávalos, Federico, *Albores del cine mexicano*, México, Editorial Clío, 1996.

-Dávalos, Federico y Esperanza Vázquez, *Filmografía general del cine mexicano (1906-1931)*, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1985.

-De la Colina, José y Tomás Pérez Turrent, *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*, México, CONACULTA/Instituto Nacional de Cinematografía, 1996, (Arte e imagen).

-De la Vega Alfaro, Eduardo y Patricia Torres San Martín, *Adela Sequeyro*, México, Archivo Fílmico Agrasánchez, Universidad de Guadalajara, 2000 (Colección Mujeres del cine mexicano/1).

-\_\_\_\_\_, *Alberto Gout (1907-1966)*, México, Cineteca Nacional, 1988.

-\_\_\_\_\_, *Arcady Boytler (1893-1965) Pioneros del cine II*, México, Universidad de Guadalajara/CONACULTA/Imcine, 1992, (Cineastas de México 7).

-\_\_\_\_\_, *Buñuel y el cine español en el exilio mexicano*, México, Filmoteca de la UNAM/Difusión Cultural, 2000, (Colección Texto sobre Imagen, No.6)

-\_\_\_\_\_, *Gabriel Soria, 1903-1971*, Guadalajara, Jalisco, Universidad de Guadalajara, Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas, 1992.

-\_\_\_\_\_, *et al., Roberto Gavaldón, director de cine*, México, Editorial Océano y Cineteca Nacional, 1996.

-De los Reyes, Aurelio, *Cine y sociedad en México. Vivir de sueños*, Vol. 1, México, IIE/UNAM, 1993.

-\_\_\_\_\_, *Cine y sociedad en México. Bajo el cielo de México*, Vol. 2, México, IIE/UNAM, 1993.

-\_\_\_\_\_, *Con Villa en México. Testimonios de camarógrafos norteamericanos en la Revolución, 1911-1916*, México, UNAM/IIE/Filmoteca/SG/INEHRM, 1992.

-\_\_\_\_\_, *Filmografía del cine mudo mexicano, 1896-1920*, México, Filmoteca de la UNAM, 1986. Vol. I, (Colección Filmografía Nacional 5).

- \_\_\_\_\_, *Filmografía del cine mexicano mudo mexicano, 1920-1924*, México, Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM, 1994, Vol.II, (Colección Filmografía Nacional 6).
- \_\_\_\_\_, *Filmografía del cine mudo mexicano, 1924-1931*, México, Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM, 2000, Vol. III, (Colección Filmografía Nacional 7).
- \_\_\_\_\_, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, México, UNAM, 1972.
- \_\_\_\_\_, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Ed. Trillas, 1997.
- \_\_\_\_\_, *Valente Cervantes: Primeras andanzas del cinematógrafo en México*, México, UNAM, Fimoteca, 2001, (Colección Texto sobre Imagen).
- \_\_\_\_\_, *80 años de cine en México*, México, UNAM, 1977.
- Debroise, Olivier, *Claude Dèsiré Charnay*, México, CONACULTA/INBA, 1989.
- Eisenstein, Sergei, *La forma del cine*, México, Editorial Siglo XXI, 2006.
- Ettetdgui, Peter, *Directores de fotografía*, Barcelona, Editorial Océano, 1999.
- Eisner, Lotte H., *La pantalla demoníaca. Las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo*, Madrid, Cátedra, 1988.
- Everson, William K., *American Silent Film*, New York, Da Capo Press, 1998.
- Félix, María, *María Félix: todas mis guerras*, Prólogo de Enrique Krauze, México, Random House Mondadori, 2005, (Debolsillo).

- Figueroa, Gabriel, *Memorias*, México, UNAM/DGE/Equilibrista, 2005.
  
- Figueroa Flores, Gabriel, *Gabriel Figueroa. Centenario*, México, Imcine, Cineteca Nacional, 2007.
  
- García, Gustavo, *El cine mudo mexicano*, México, Cultura SEP/ Martín Casillas Editores, 1982, (Memoria y Olvido: Imágenes de México).
  
- \_\_\_\_\_, *El cine mexicano a través de la crítica*, México, UNAM/Instituto Mexicano de Cinematografía/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. 2001.
  
- \_\_\_\_\_, *Pedro Armendáriz*, México, Clío, 1997. 3 Vols.
  
- García Riera, Emilio, *Breve historia del cine mexicano, primer siglo: 1897-1997*, México, Ediciones Mapa/Imcine, 1998.
  
- \_\_\_\_\_, *Fernando de Fuentes, 1894-1958*, México, Cineteca Nacional, 1984, (Serie monografías 1).
  
- \_\_\_\_\_, *Emilio Fernández, 1904-1986*, México, Universidad de Guadalajara, Cineteca Nacional, 1987.
  
- \_\_\_\_\_, *Historia documental del cine mexicano*, México, Universidad de Guadalajara/Gobierno del Estado de Jalisco/CONACULTA/Imcine, 1992-1997, 18 vols.
  
- \_\_\_\_\_, *Historia documental del cine mexicano*, México, Ediciones ERA, 1969, Vol. IV.
  
- \_\_\_\_\_, *Julio Bracho (1909-1978)*, Guadalajara, Jalisco, Universidad de Guadalajara, 1986.

-González Casanova, Manuel, *Antología del cine mexicano, 1931-1936*, México, Dirección General de Difusión Cultural, 1971, Video-VHS.

-Higham, Charles, *Hollywood Cameramen: Sources of Light*, Bloomington, Indiana University Press, [1970].

-Ibarra, Jesús, *Los Bracho, Tres generaciones de cine mexicano*, México, UNAM/Difusión Cultural, 2006.

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

-Joskowicz, Alfredo, *et al., Enseñanza de la cinematografía*, México, UNAM/CUEC, 2006, (Cuadernos de Estudios Cinematográficos 9).

-Krakauer, Siegfried, *De Caligari a Hitler, historia psicológica del cine alemán*, Buenos Aires, Nueva Visión, [c1961]

-Lach, Jack, *et al., Cinefotografía*, México, UNAM/CUEC/DGAPA/PAPIME, 2006, (Cuadernos de Estudios Cinematográficos 7).

-Laszlo, Andrew, *Every Frame a Rembrandt. Art and Practice of Cinematography*, Boston, Focal Press, 2000.

-\_\_\_\_\_, *It's a Wrap*, Hollywood, California, The ASC Press, 2004.

-Leal, Juan Felipe, *et al., Vistas que no se ven. Filmografía Mexicana 1896-1910*, México, UNAM, 1993.

-\_\_\_\_\_, *et al., Anales del cine en México, 1895-1911*, México, Voyeur Ediciones y Gráficos Eon, 2003.

- Leitch, Michael, Catherine Greenlagh, et al, *Making Pictures: A Century of European Cinematography*, New York, IMAGO / Federation of European Cinematographers / Harry N. Abrams, 2003.
  
- Loiseleux, Jacques, *La luz en el cine. Cómo se ilumina con palabras. Cómo se escribe con luz*, Barcelona, Paidós, 2005.
  
- Lozano, Elisa y Horacio Muñoz, *Ezequiel Carrasco. Manipulador de luces y sombras*, México, Edición de autor, 2004, CD-ROM.
  
- Malkiewicz, J. Kris, *Cinematography. A Guide for Film Makers and Film Teachers*, New York, Van Nostrand Reinhold Company, 1973.
  
- Maltin, Leonard, *The Art of the Cinematographer. A Survey and Interviews with Five Masters*, New York, Dover Publications, 1978.
  
- Martínez Bautista Silvia, "Fernando de Fuentes y la crítica cinematográfica", UNAM, Tesis de licenciatura de Ciencias de la Comunicación de la FCPyS, 1986.
  
- Medina, Ernesto, *Alex Phillips. La magia entre la luz y la sombra*, México, Lotería Nacional, IMCINE, CONACULTA, 1998. VHS.
  
- Meyer, Eugenia, *Testimonios para la historia del cine mexicano*, México, INAH/Cineteca Nacional, 1975-1979, (Cuadernos de la Cineteca Nacional, No.1-7)
  
- Miquel, Ángel, Zuzana M. Pick, et al., *Fotografía, cine y literatura de la Revolución mexicana*, México, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Ediciones sin nombre, Fundación Toscano, 2004.
  
- Miquel, Ángel, *Los Exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México 1896-1929*, México, Universidad de

Guadalajara, Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas, 1992, (Ensayos 2).

- \_\_\_\_\_, *Por las pantallas de México. Periodistas del cine mudo*, México, Universidad de Guadalajara, 1995.

- \_\_\_\_\_, *Salvador Toscano*, México, Universidad de Guadalajara, Universidad Veracruzana, UNAM, Gobierno del Estado de Puebla, 1997.

-Monsiváis, Carlos, México, *Gabriel Figueroa: la mirada en el centro*, Miguel Ángel Porrúa, 1993.

- \_\_\_\_\_, *Rostros del cine mexicano*, México, Américo Arte Editores, 1999.

-Moreno, Luis, *Rostros e imágenes*, México, Editorial Celuloide, 2002.

-Morin, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Ediciones Paidós, 2001, (Paidós Comunicación Cine 127).

-Muñoz Castillo, Fernando, *Las reinas del trópico*, México, Grupo Azabache, 1993.

-Nykvist, Carl-Gustaf, *Sven Nykvist. Light Keeps Me Company*, [Nueva York], First Run Features, 2000, DVD.

-Ortiz, Áurea, María Jesús Piqueras, *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1995, (Paidós Studio 110)

- Peña, Claudia y Shigeo Kanaya, *Imagen de Gabriel Figueroa*, Cineteca Nacional, 1997, Dossier.

- Panofsky, Edwin, *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*, Ediciones Paidós, 2000, (Paidós Estética 28).
  
- Paranagua, Paulo Antonio, *Arturo Ripstein*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1997, (Signo e Imagen/Cineastas Latinoamericanos).
  
- Pelayo, Alejandro, *Los que hicieron nuestro cine*, México, CONACULTA, [C1980], VHS.
  
- Poniatowska, Elena, *La mirada que limpia*, México, Ed. Diana, 1996.
  
- Quezada, Mario A. (comp.), *Diccionario del cine mexicano*, México, UNAM, 2005, (Miradas en la oscuridad).
  
- Ramírez, Gabriel, *El cine yucateco*, México, Filmoteca de la UNAM, 1980.
  
- Ramírez Berg, Charles, *Cinema of Solitude, a Critical Study of Mexican Films*, Universidad de Texas, Austin, 1992.
  
- \_\_\_\_\_, *Crónica del cine mudo mexicano*, México, Cineteca Nacional, 1989.
  
- \_\_\_\_\_, *Miguel Contreras Torres 1899-1981*, Guadalajara, Jalisco, Universidad de Guadalajara, Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas, 1994.
  
- Reyes Nevares, Beatriz, *Trece directores del cine mexicano*, México, Secretaría de Educación Pública, 1974, (SepSetentas 154).
  
- Reyes de la Maza, Luis, *El cine sonoro en México*, México, IIE/UNAM, 1973.



-Rodríguez, José Antonio, Ángel Miquel, et al., *La linterna mágica en México*, Universidad Autónoma del Estado de Morelos/Ediciones sin Nombre, 2003.

-\_\_\_\_\_, et al., *Monterrey en 400 fotografías*, Monterrey, México, MARCO, 1996.

-\_\_\_\_\_, *Modernas sombras fugitivas. Las construcciones visuales de Gabriel Figueroa*, México, 2006, Texto inédito.

-Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial*, México, Siglo veintiuno editores, 1989.

-Saborit, Antonio, et al., *Gabriel Figueroa*, México, Fundación Televisa/DGE/Equilibrista/CONACULTA/INBA, 2007.

-Sánchez Paredes Torres, María Fernanda "Estudio analítico de doce fotogramas creados por Gabriel Figueroa en la producción de seis películas dirigidas por Emilio Fernández en los años de 1940-1950 en México", tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación, UNAM, FCPyS, 2002.

-Schaefer, Dennis y Larry Salvato, *Masters of Light. Conversations with Contemporary Cinematographers*, Los Angeles, California, University of California Press, 1984.

-Sterling, Anna Kate (comp.), *Cinematographers on the Art and Craft of Cinematography*, New Jersey, The Scarecrow Press, 1987, (Filmmakers, 18).

-Taibo I, Paco Ignacio, *La Doña*, México, Editorial Planeta, 1991.

-Tudelilla, Chus, "Pintar con luz el aire" en *Gabriel Figueroa*, Catálogo exposición de la Diputación de Huesca, 10-27 de junio de 2004. Texto de. Huesca, España, Diputación de Huesca, Ibercaja, Gobierno de Aragón, 2004.

- Tuñón, Julia, *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*, México, CONACULTA/DGP/Instituto Mexicano de Cinematografía, 2000, (Arte e Imagen).
  
- Vázquez , Alvaro, Elías Levín et al., *Gabriel Figueroa y la Pintura Mexicana*, México, CONACULTA/Museo Carrillo Gil, 1996.
  
- Vázquez, Juan J., et al., *Luis Buñuel. El ojo de la libertad*, España, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes y Fundación ICO, Libro-catálogo exposición febrero-mayo 2000.
  
- Vera, Vicente, *La fotografía y el cinematógrafo*, Madrid, Calpe, 1923, (Libros de invenciones e industrias)
  
- Vertov, Dziga, *El cine ojo*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1974.
  
- Villain, Dominique, *El encuadre cinematográfico*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1997.
  
- Villaurrutia, Xavier, *Crítica cinematográfica*, México, Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, 1970, (Cuadernos de cine, 18).
  
- Vineyard, Jeremy, *Setting up Your Shots. Great Camera Moves Every Filmmaker Should Know*, Studio City, California, Michael Wiese Productions, 2000.
  
- Viñas, Moisés, *Índice general del cine mexicano*, México, CONACULTA/Dirección General de Publicaciones/Instituto Mexicano de Cinematografía, 2005, (Arte e imagen).
  
- Yates, Steve (ed.), *Poéticas del espacio. Antología crítica sobre la fotografía*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002.

- Zone, Ray (Comp.), *Writer of Light. The Cinematography of Vittorio Storaro*, ASC, AIC, Hollywood, ASC Press, 2000.

-Zúñiga, Ariel, *Vasos comunicantes en la obra de Roberto Gavaldón. Una relectura*, México, El Equilibrista, 1990.

## **Precisiones a la filmografía de Alex Phillips**

La siguiente filmografía se conformó, fundamentalmente, a partir de *Historia documental del cine mexicano*, de Emilio García Riera. Dicha obra contiene algunos errores, que se han perpetuado hasta la actualidad. Un ilustrativo ejemplo de ello es el trabajo de cámara de *El compadre Mendoza* (1933) que el autor atribuye a Phillips, mientras uno lee en los créditos el nombre de Ross Fisher. Las asignaciones equivocadas al trabajo de cinefotográfico de los años treinta y cuarenta fueron corregidas y aumentadas en su oportunidad, aunque no fue posible tener acceso a toda la obra del cinefotógrafo del periodo. Se especifica en la filmografía consultada a qué cintas se tuvo acceso.

## Filmografía de Alex Phillips

**Año**                    **1921**

Director	Título	Productor
Al Christie	See my lawyer	Christie Film Company

**Año**                    **1924**

Director	Título	Productor
Scott Sidney	Hold your breath	Christie Film Company

**Año**                    **1925**

Director	Título	Productor
Scott Sidney	Madame Behave	Christie Film Company
Scott Sidney	Seven days	Christie Film Company

**Año**                    **1926**

Director	Título	Productor
E. Mason Hopper	Up in Mabel's Room	Christie Film Company
Scott Sidney	The Nervous Wreck	Christie Film Company

**Año**                    **1929**

Director	Título	Productor
E. Mason Hopper	The Carnation Kid	Christie Film Company
Walter Graham y Neal Burns	Divorce Made Easy	Christie Film Company

**Año**                    **1931**

Director	Título	Productor
Antonio Moreno	Santa	Cía. Nacional Productora de Películas

**Año**            **1932**

Director	Título	Productor
Antonio Moreno	Águilas frente al sol	Cía. Nacional Productora de Películas
Arcady Boytler	Mano a mano	México Nuevo Estudio
John H. Auer	Una vida por otra	Cía. Nacional Productora de Películas
Miguel Contreras Torres	Revolución	Miguel Contreras Torres

**Año**            **1933**

Director	Título	Productor
Arcady Boytler	Joyas de México	
Arcady Boytler	La mujer del puerto	Eurindia Films, Servando C. De la Garza
Chano Urueta	Enemigos	Atlántida Films, Filiberto Lozoya
Chano Urueta	Profanación	Indo-América Films
Fernando de Fuentes	El tigre de Yautepec	Producciones FESA
John H. Auer	Su última canción	Cía. Nacional Productora de Películas
José Bohr	La sangre manda	Producciones Cinematográficas Internacionales, José Bohr
Manuel R. Ojeda	Águilas de América	Cultural
Miguel Contreras Torres	La noche del pecado	Miguel Contreras Torres
Miguel Contreras Torres	Juárez y Maximiliano	Miguel Contreras Torres
Ramón Peón	Sagrario	Aspa Films, gerente de producción, Juan Orol

**Año**                      **1934**

Director	Título	Productor
Arcady Boytler	Revista Musical	
Fernando de Fuentes	Cruz Diablo	Mex-Art, Paul H. Bush
José Bohr	¿Quién mató a Eva?	Duquesa Olga, José Bohr
José Bohr	Tu hijo	Duquesa Olga, José Bohr
Ramón Peón	Mujeres sin alma	Aspa Films, Juan Orol
Raphael J. Sevilla	Corazón Bandolero	México Films, Raphael J. Sevilla, Manuel Escobar

**Año**                      **1935**

Director	Título	Productor
Alex Phillips	Hoy comienza la vida	Producciones Cinematográficas ELZA
Arcady Boytler	Celos	Producciones Mier, Felipe Mier
Arcady Boytler	El tesoro de Pancho Villa	Hnos. San Vicente
Fernando de Fuentes	La familia Dressel	Impulsora Cinematográfica
Gabriel Soria	Martín Garatuza	Águila Films, Antonio Prida
Gustavo Sáenz de Sicilia	Desfile atlético del XXV aniversario de la Revolución	
José Bohr	Sueño de amor	Duquesa Olga, José Bohr
Ramón Peón	Silencio Sublime	La Mexicana, Elaboradora de Películas
Ramón Peón	Más allá de la muerte	Cooperativa éxito

Ramón Peón

Sor Juana Inés de la Cruz

La Mexicana, Elaboradora  
de Películas

**Año**                    **1936**

Director	Título	Productor
Gabriel Soria	iOra Poncianoi	Producciones Soria, Gabriel Soria
Gabriel Soria	Mater Nostra	José Luis Bueno
José Bohr	Marihuana	Duquesa Olga, José Bohr
Manuel R. Ojeda	Judas	Remex, Carlos y Alfredo Villatoro
Miguel Contreras Torres	No te engañes corazón	Miguel Contreras Torres
Miguel Zacarías	El baúl macabro	Producciones Pezet, Juan Pezet
Rafael E. Portas	Suprema ley	Producciones Artísticas
Ramón Peón	Mujeres de hoy	La Mexicana, Elaboradora de películas
Raphael J. Sevilla	Irma la mala	Filmes selectos, Raphael J. Sevilla

**Año**                    **1937**

Director	Título	Productor
Adela Sequeyro	La mujer de nadie	Producciones Carola
Boris Maicon	Ojos tapatíos	Roberto A. Morales
Miguel Contreras Torres	La paloma	Miguel Contreras Torres
Roberto O´Quigley	Ave sin rumbo	Producciones México, José Luis Bueno
Rolando Aguilar	Noches de gloria	José Luis Bueno



**Año**                      **1938**

Director	Título	Productor
Arcady Boytler	El capitán aventurero	CISA
Chano Urueta	María	PISA
Luis Lezama	Un viejo amor	Aztla
Martín de Lucenay	A lo macho	Gonzalo Varela
Miguel Contreras torres	La golondrina	Colonial Films
Miguel Zacarías	Los enredos de papá	Cinematográfica Miguel Zacarías

**Año**                      **1939**

Director	Título	Productor
Alberto Gout	Café Concordia	Pedro Zapán
Alejandro Galindo	Corazón de niño	Compañía Mexicana de Películas
Juan José Segura	Mujeres y toros	Filmadora mexicana
Miguel Contreras Torres	Hasta que llovió en Sayula	Hispano Continental Films
Miguel Contreras Torres	Hombre o demonio	Hispano Continental Films
Miguel Contreras Torres	The Mad Empress	Miguel Contreras Torres
Miguel Zacarías	Papá desenreda	Miguel Zacarías
Miguel Zacarías	Las tres viudas de papá	Miguel Zacarías
Miguel Zacarías	Papá se enreda otra vez	Miguel Zacarías

Ramón Pereda	Los olvidados de Dios	Pereda Films
Ramón Pereda	El Gavilán	Pereda Films
Roberto O´Quigley	Madre a la fuerza	José Luis Bueno
Roberto Rodríguez	Viviré otra vez	Producciones Rodríguez Hermanos
William Rowland	Perfidia	William Rowald

**Año 1940**

Director	Título	Productor
Joselito Rodríguez	El secreto del sacerdote	Rodríguez Hermanos
Miguel Contreras Torres	Hombre o demonio	Hispano Continental Films, Miguel Contreras Torres
Miguel Contreras Torres	Hasta que llovió en Sayula	Hispano Continental Films, Miguel Contreras Torres
Miguel Zacarías	Papá se enreda otra vez	Miguel Zacarías
Miguel Zacarías	Papá se enreda	Miguel Zacarías
Vicente Oroná	Viejo nido	Vicente Oroná

**Año 1941**

Director	Título	Productor
Joselito Rodríguez	¡Ay Jalisco no te rajes!	Rodríguez Hermanos

**Año 1942**

Director	Título	Productor
Carlos Orellana	Secreto eterno	Vicente Saisó
Dudley Murphy	Yolanda	Promesa Films

Miguel Contreras Torres	Caballería del Imperio	Miguel Contreras Torres
Miguel Contreras Torres	El padre Morelos	Hispano Continental Films

**Año**                      **1943**

Director	Título	Productor
Celestino Gorostiza	Naná	Alberto Santander
Fernando de Fuentes	Doña Bárbara	Jesús Grovas, CLASA Films, Fernando de Fuentes
Jaime Salvador	El jorobado	Films Intercontinental
Juan José Segura	Fantasia ranchera	Interamérica Films
Miguel Contreras Torres	El rayo del sur	Hispano Continental Films
Miguel M. Delgado	Miguel Strogoff	Cimesa
Miguel Zacarías	Una carta de amor	Grovas S.A

**Año**                      **1944**

Director	Título	Productor
Alberto Gout	Una sombra en mi destino	Producciones Rosas Priego
Alberto Gout	Tuya en cuerpo y alma	
Antonio Momplet	Amok	
Julio Bracho	Crepúsculo	CLASA Films
Miguel Contreras Torres	Rancho de mis recuerdos	Hispano Continental Films
Miguel M. Delgado	Gran Hotel	POSA Films

**Año**                    **1945**

Director	Título	Productor
Antonio Momplet	Vértigo	CLASA Films
Emilio Fernández	Pepita Jiménez	Águila Films
Fenando Cortés	La viuda celosa	Productores de películas
Julio Bracho	El monje blanco	CLASA Films
Miguel Contreras Torres	María Magdalena (La pecadora de Magdala)	Hispano Continental Films
Miguel Contreras Torres	Reina de reinas (La Virgen María)	Hispano Continental Films

**Año**                    **1946**

Director	Título	Productor
Alejandro Galindo	Los que volvieron	Ramex, José Noriega
Antonio Momplet	Bel Ami	Filmex, Gregorio Walerstein
Julio Bracho	La mujer de todos	Filmex, Gregorio Walerstein
Roberto Gavaldón	A la sombra del puente	Ramex, José Noriega
Roberto Gavaldón	La otra	Producciones Mercurio, Mauricio de la Serna

**Año**                    **1947**

Director	Título	Productor
Alberto Gout	La bien pagada	Producciones Rosas Priego
Alberto Gout	Cortesana	Producciones Rosas Priego
Roberto Gavaldón	La diosa arrodillada	Panamerican Films, Rodolfo Lownthal

Tito Davison                      Que Dios me perdone                      Filmex, Gregorio Walerstein

Tito Davison                      La sin ventura                      Filmex, Gregorio Walerstein

**Año                      1948**

Director	Título	Productor
Alberto Gout	El Gallo Giro	Raúl de Anda
Alberto Gout	Revancha	Filmex, Gregorio Walerstein
Carlos Orellana	Flor de caña	Suevia-Ultramar Films
Joaquín Pardavé	Los viejos somos así	Filmex, Gregorio Walerstein
Miguel Contreras Torres	Bamba	Hispano Continental Films
Miguel Zacarías	El dolor de los hijos	Dyana Films Producciones Zacarías
Víctor Urruchúa;	Secreto entre mujeres	Artistas y Técnicos de la pantalla

**Año                      1949**

Director	Título	Productor
Alberto Gout	Aventurera	Producciones Calderón
Fernando A. Rivero	Coqueta	Calderón Films
Fernando A. Rivero	Perdida	Producciones Calderón
Gilberto Martínez Solares	Novia a la medida	Rosas Priego
Miguel Contreras Torres	Pancho Villa vuelve	Hispano Continental Films, Miguel Contreras Torres
Roberto Gavaldón	La casa chica	Filmex, Gregorio Walerstein

Tito Davison Doña Diabla Filmex, Gregorio Walerstein

**Año 1950**

Director	Título	Productor
Alberto Gout	Sensualidad	Producciones Calderón
Fernando A. Rivero	El pecado de ser pobre	Producciones Calderón
Gilberto Martínez Solares	Mi querido capitán	Clasa Films Mundiales, Salvador Elizondo
José Díaz Morales	Pobre corazón	Producciones Calderón
Roberto Gavaldón	Deseada	Producciones Sansón, Clemente Guízar, José Baviera
Roberto Gavaldón	En la palma de tu mano	Producciones Mier y Brooks
Tito Davison	Curvas peligrosas	Producciones Sol, Felipe Gregorio Castillo

**Año 1951**

Director	Título	Productor
Alberto Gout	El recuerdo del otro o Mujeres sacrificadas	Producciones Calderón
Alberto Gout	Quiero vivir	Rosas Films; Rodolfo Rosas Priego
Julio Bracho	Paraíso robado	CLASA Films
Julio Bracho	La ausente	Internacional Cinematográfica
Luis Buñuel	Subida al cielo	Producciones Isla, Manuel Altolaquirre
Miguel Morayta	Dancing	Producciones Zacarías
René Cardona	Vuelva el sábado	Miguel Zacarías

**Año 1952**

Director	Título	Productor
Alberto Gout	Aventura en Río	Producciones Calderón
Emilio Gómez Muriel	La mujer que tú quieres	CLASA Films Mundiales
Julio Bracho	Rostros olvidados	CLASA Films
Julio Bracho	Mujeres que trabajan	Internacional Cinematográfica
Luis Buñuel	Robinson Crusoe	Ultramar Films o producciones Tepeyac

**Año 1953**

Director	Título	Productor
Alejandro Galindo	Los Fernández de Peralvillo	Alianza Cinematográfica, Jesús Grovas
Emilio Fernández	Reportaje	Televoz, Miguel Alemán Velasco, Pecime, ANDA
Emilio Fernández	La red	Reforma Films, Salvador Elizondo
Roberto Gavaldón	The Littlest Outlaw	Walt Disney Productions
Yves Allégret	Los orgullosos	Compagnie Internationale Commerciale Cinematograph

**Año 1954**

Director	Título	Productor
Emilio Fernández	Nosotros dos	Diana Films, Salvador Elizondo
Julio Bracho	María la Voz	Reforma Films, Salvador Elizondo
Roberto Gavaldón	Sombra verde	Producciones Calderón
Roberto Rodríguez	Qué bravas son las costañas	Rodríguez Hermanos

**Año**      **1955**

Director	Título	Productor
Alberto Gout	Mi desconocida esposa	Alameda Films, Alfredo Ripstein Jr.
Iñigo de Martino	Chilam Balam	Clasa Films Mundiales, Armando Orive
Julián Soler	Playa prohibida	Diana Films, Fernando de Fuentes y Salvador Elizondo
Miguel Morayta	Las medias de seda	Clasa Films Mundiales, Armando Orive
Tito Davison	Música en la noche	Alianza Cinematográfica, Alfonso Patiño

**Año**      **1956**

Director	Título	Productor
Alberto Gout	Adán y Eva	Constelación, Francisco Oliveros y Alberto Gout
Ismael Rodríguez	Tizoc	Producciones Matouk, Antonio Matouk
Roberto Rodríguez	Diario de mi madre	Películas Rodríguez, Juan Bruguera
Rogelio A. González	Escuela de rateros	Filmex, Antonio Matouk
Tito Davison	Música de siempre	ANDA y Alianza Cinematográfica

**Año**      **1957**

Director	Título	Productor
Agustín P. Delgado	Los legionarios	Producciones Zacarías, Miguel Zacarías
Fernando Cortés	La odalisca número 13	Producciones Zacarías
Rafael Baledón	Los salvajes	Romex Films

**Año**      **1958**

Director	Título	Productor
----------	--------	-----------



Miguel M. Delgado      Sube y baja      POSA Films, Jacques Gelman

Roberto Rodríguez      Los hijos ajenos      Películas Rodríguez

**Año                    1959**

Director	Título	Productor
Filmex, Gregorio Walerstein	Aventuras de Joselito y Pulgarcito	René Cardona y Antonio del Amo
Julián Soler	Mi madre es culpable	Filmex, Salvador Elizondo
Roberto Rodríguez	Caperucita roja	Películas Rodríguez

**Año                    1960**

Director	Título	Productor
Alberto Gout	El rapto de las sabinas	Constelación, Alberto Gout
George Sherman	For the Love of Mike	FOX
Gilberto Gazcón	Juan sin miedo	Diana Films, Fernando de Fuentes

**Año                    1961**

Director	Título	Productor
Arnold Laven	Gerónimo	United Artists
Emilio Fernández	Pueblito	Producciones Bueno
Roberto Rodríguez	Los espadachines de la reina	Películas Rodríguez

**Año                    1962**

Director	Título	Productor
Alfredo B. Crevenna	La fierecilla del puerto	Rosas Films, Rodolfo Rosas
Myron Gold (codir. Raphael J. Sevilla)	La rabia por dentro	Producciones Grovas, Myron Gold

Richard Rush                      Amor y deseo

**Año                      1963**

Director	Título	Productor
Gilberto Martínez Solares	Alazán y enamorado	Producciones Delta
Robert Gordon (codir. Agustín P. Delgado)	Una cara para escapar	Producciones norteamericana-mexicana

**Año                      1964**

Director	Título	Productor
Julián Soler	Cuando acaba la noche	Damián Rosa (Puerto Rico/México)
Julio Bracho	Guadalajara en verano	Producciones Bueno, José Luis Bueno
Julio Bracho	Cada voz lleva su angustia	Cofilms de Bogotá
Servando González	Viento negro	Producciones Yanco, César Santos Galindo

**Año                      1965**

Director	Título	Productor
Agustín P. Delgado	Tres kilómetros de amor	Tecsa Films, Estanislao Mercado
Arturo Ripstein	Tiempo de morir	Alameda Films y César Santos Galindo, Alfredo Ripstein
Julián Soler	La alegría de vivir	Filmadora Chapultepec, Pedro Galindo
Miguel Zacarías	Juan Colorado	Producciones Zacarías
Miguel Zacarías	Los alegres Aguilares	Producciones Zacarías

**Año                      1966**

Director	Título	Productor
Alberto Gout	Estrategia matrimonio	Producciones constelación, Alberto Gout

José Bolaños	La soldadera	Producciones Marte
Juan de Orduña	Despedida de casada	Diana Films, Fernando de Fuentes, Rosas Priego
Julio Bracho	Damiana y los hombres	Uranio Films, José Lorenzo Zakany

**Año 1967**

Director	Título	Productor
Agustín P. Delgado	El zángano	Nacional Cinematográfica, Mario Zacarías
Julían Soler	No hay cruces en el mar	Uranio Films, M. Carreño y J. Lorenzo Zakany
Julio Bracho	Andante	Uranio Films, Mercedes Carreño, José Lorenzo Zakany
Miguel Morayta	La guerrillera de Villa	Oro Films, Gonzalo Elvira
Tito Davison	Corazón salvaje	Clasa Films Mundiales-Durona Productions

**Año 1968**

Director	Título	Productor
Alejandro Galindo	Remolino de pasiones	Constelación, Francisco Ontiveros
Arturo Ripstein	Los recuerdos del porvenir	Imperial Films International, Alfredo Ripstein Jr.
Miguel Zacarías	El médico módico	Gilberto Martínez Solares

**Año 1970**

Director	Título	Productor
Federico Curiel	Santo contra la mafia del vicio	Producciones Latinoamericanas y Cinematográfica Flama
José Bolaños	Arde baby, arde	Producciones Jaguar, Juan Abusaíd Ríos
René Cardona Jr.	La noche de los mil gatos	Avant Films, Mario A. Zacarías

René Cardona Jr.	Bang bang al hoyo	Películas Latinoamericanas, Roberto Rodríguez
René Cardona Jr.	La noche de los mil gatos	Avant Films, Mario A. Zacarías
Sergio Véjar	Los años vacíos	Producciones Nova, Enrique Rosas Gallástegui

**Año 1971**

Director	Título	Productor
Anthony Carras	El hacedor del miedo	Jose Luis Bueno, Anthony Carras

**Año 1972**

Director	Título	Productor
Arturo Ripstein	El castillo de la pureza	Estudios Churubusco, Alfredo Ripstein Jr.