



La importancia del foto fijas de los años 30 y 40 en la publicidad del cine mexicano: el stillman un oficio olvidado

Proyecto de investigación que en la modalidad de TESINA y para obtener el título de Licenciada en Ciencias de la Comunicación presenta:

Adriana Patricia García Torres

Asesora: Lilia Ramos Ordoñez

Ciudad Universitaria, 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Agradecimientos

A mis padres porque con su amor y arduo trabajo me han traído hasta aquí. Gracias por darme un mundo de posibilidades. Gracias por creer en mi.

A mis hermanos por tomarme de la mano y enseñarme el camino a seguir. Gracias por el carruaje que fabricaron para mi, sigo en él, rumbo a mis objetivos.

A mi tía Toña por siempre impulsarme a ser mejor. Gracias por tu apoyo.

A Enrique por ayudarme a cumplir mis sueños.

Este proyecto no hubiera sido realidad sin la ayuda de mi asesora, Lilia Ramos Ordóñez, y mis profesores Blanca Estela Audirac Velázquez, Lucía Felicidad Chávez Rivadeneyra, Miguel Ángel Recillas Herrera y Martha Tapia Campos, quienes me han acompañado en este trayecto,.

Agradezco infinitamente a quienes conformaron el proyecto *Cine y Revolución*, porque con su conocimiento y pasión me hicieron amar el cine mexicano: Pablo Ortiz Monasterio, Ángel Miquel, Álvaro Vázquez Mantecón, Eduardo de la Vega, Hugo Lara, Carlos Flores Villela, Claudia Arroyo, Rossana Barro, Raúl Miranda, Aurelie Semichon, Irene Trujano, Emanuel Guerrero, Arturo Condado, y muy especialmente a Elisa Lozano quien, con tanto amor y generosidad, enriqueció este trabajo.

Gracias a todos los que se tomaron el tiempo para darme entrevistas y compartieron sus experiencias; Mario Argumedo, José Díaz, Héctor Orozco, Enrique Solórzano y Pascual Espinoza.

Mi más sincero agradecimiento a los acervos del Instituto Mexicano de Cinematografía, Cineteca Nacional y Fundación Televisa por permitirme tener acceso a tan valiosos materiales.

Mi reconocimiento y cariño a la Filмотeca de la UNAM, a la Lic. Guadalupe Ferrer, Antonia Rojas y José Juan Mendoza. Gracias por hacerme sentir como en casa.

Por último, pero no menos importante, mi amor a quienes han sido parte de este viaje y que, con sus sonrisas, cariño y ejemplo, me hacen crecer cada día, Elizabeth Aguilar, Leticia Carrillo, Javier Colón, Patricia Conde, Ariadna Cruz, Sebastián García, Esmeralda Ibarra, Edith García y Elizabeth Ramírez.

Introducción	7
1 El cine mexicano de los años treinta y cuarenta	
1.1 El cine desde sus inicios	13
1.2 El cine en México	14
1.2.1 El cine documental	18
1.2.2 El documental de montaje	19
1.2.3 El cine de ficción. Del silencio al sonido	20
1.2.4 El cine de los años 30 y 40	23
1.2.4.1 Los temas y géneros cinematográficos	28
1.2.4.1.1 Literatura e historia	28
1.2.4.1.2 Religión	29
1.2.4.1.3 Cine ranchero	29
1.2.4.1.4 Melodramas y comedias	31
1.2.4.1.5 El pecado y el cabaret	32
1.2.4.1.6 La Revolución Mexicana	32
1.2.4.2 Los hacedores del cine	36
1.2.4.2.1 Dirección	36
1.2.4.2.2 Escenografía, utilería, maquillaje	38
1.2.4.2.3 Edición	38
1.2.4.2.4 Música	39
1.2.4.2.5 Actuación	39
1.2.4.2.6 Fotografía	40
1.2.4.2.6. 1 El foto fijas	41
2 La publicidad y el cine en México	45
2.1 Definición de publicidad	46
2.2 La publicidad en México	49
2.3 La publicidad del cine mexicano	51

2.3.1 Soportes la publicidad cinematográfica.....	55
2.3.1.1 El cartel	56
2.3.1.2 La fotografía.....	61
2.3.1.2.1 El still o foto fija	64
3 Los foto fijas y sus películas.....	71
3.1 Manuel Álvarez Bravo	73
3.2 Los Argumedo: Raúl y Othón.....	75
3.3 Ezequiel Carrasco	79
3.4 Isaías Corona Villa “Pingüino”	80
3.5 Gabriel Figueroa	82
3.6 Rafael García “El chaparrito”	86
3.7 Eduardo Guerrero.....	90
3.8 Manuel Guerrero Sandoval.....	91
3.9 Agustín Jiménez	92
3.10 Leonardo Jiménez “Fujita”	95
3.11 Luis Márquez Romay.....	96
3.12 Rosalío Solano.....	99
3.13 Samuel Tinoco	101
3.14 Carlos Tinoco.....	103
3.15 Francisco C. Urbina.....	105
Conclusiones	108
Bibliografía	111

***“Perfeccionando el
ojo por la exacta visión
del instrumento
quedaban abiertos a la
sensibilidad nuevos
caminos: cuando los
ojos ven lo que nunca
vieron, el corazón siente
lo que nunca sintió”¹***

¹ Exposición Sol y sombras de la fotografía moderna mexicana: Manuel Álvarez Bravo, Agustín Jiménez y Luis Márquez. Antigua Colegio de San Ildefonso, 2011

Introducción

Todos las hemos visto alguna vez; aunque no les hayamos puesto la suficiente atención, ahí han estado. Algunas apiladas en una banqueta de la Lagunilla, otras entre cajas de recuerdos de algún coleccionista y si tienen más suerte, en una bóveda de algún acervo. Las fotos fijas esperan a que alguien las reconozca, las tome, las valore y se reencuentren con un México que no existe más; son una síntesis del cine de la época de oro, en el cual, a pesar del transcurrir del tiempo, nos seguimos reconociendo.

Infinidad de rostros quedaron registrados en diversas fotografías que conformaron parte de nuestra identidad; como aquellas donde la mirada inquietante, casi melancólica, de Dolores del Río en *Flor Silvestre*, muestran como una mujer cosmopolita y sofisticada, proveniente de Hollywood, se convirtió en una humilde campesina.

Estas imágenes son el fruto de una industria que logró despegar como una de las más fructíferas en el mundo gracias a un afortunado momento coyuntural. En los años treinta y cuarenta, las grandes potencias se encontraban inmersas en crisis políticas y económicas generadas por la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Los países beligerantes habían aprendido que la guerra no sólo se libraba en los campos de batalla, también se hacía a través de los nacientes medios de comunicación, donde la presión social se convertía en un arma más poderosa que los cañones.

Estados Unidos al ser partícipe de esta guerra, no sólo intervino con ejércitos y armas, también contribuyó a la causa con la constante desacreditación de los países pertenecientes al Eje (Alemania, Italia y Japón). Es así como Hollywood encuentra en México un aliado para difundir sus políticas anti-imperialistas a través de la inyección de capital al cine mexicano.

De esta manera la producción fílmica mexicana floreció y aparecieron los grandes directores, actores y fotógrafos del cine nacional. La industria creció y la competencia entre productores también, por ello, se buscaron artificios como la publicidad, que atrajeran al público a las salas de cine.

Las primeras manifestaciones publicitarias fueron los carteles, afiches y fotorreportajes cuya materia prima era el llamado *still*. Estos *stills*, o foto fijas, son fotografías que fueron tomadas durante los rodajes de las películas y se enfocaban en escenas emblemáticas, o bien, en los rostros de las grandes estrellas; la intención era crear imágenes que cautivaran al público y lo invitara a ver la película.

Pero, ¿quiénes tomaban dichas fotografías y cómo se llevaba a cabo esta labor?; dada la poca información, el presente trabajo busca responder estas preguntas rescatando los nombres de aquellos que lograron captar con su lente a los hombres y mujeres que hicieron del cine nacional parte de nuestro imaginario.

Esta investigación es resultado de otra llevada a cabo para la exposición *Cine y Revolución*, en la cual tuve la fortuna de participar. Este proyecto hizo un recuento de aquellas películas que tenían como contexto la Revolución Mexicana, en el cual el público logró hacer un viaje fílmico a través de carteles, vestuario y fotos fijas.

Al documentar las piezas que conformaron dicha exposición, me percaté que los autores de los *stills* no eran los directores de fotografía como yo suponía; en el set había una persona dedicada exclusivamente a esta labor, el foto fijas. La importancia de estos fotógrafos radica en su labor dentro de la actividad publicitaria, en años donde la producción cinematográfica tuvo una relevante proyección a nivel nacional e internacional.

Desafortunadamente, los nombres de las personas que realizaban las fotografías fijas, no son reconocidos en las filmografías y bibliografías del cine mexicano, y en muchos casos, ni si quiera en los créditos de las películas. Actualmente, la

actividad de un foto fijas en México es precaria, pues la tecnología y la era digital demeritan su labor.

Para conocer a estos personajes llevé a cabo una extensa exploración bibliográfica y fotográfica, que permitiera extraer la ficha técnica de las películas correspondientes a los años treinta y cuarenta; labor que no fue fácil, pues las filmografías más “completas” sólo señalan algunos datos, por lo que fue necesario hacer una revisión de créditos en pantalla.

Como parte de la revisión bibliográfica me apoyé en la *Enciclopedia Historia Documental del Cine Mexicano* de Emilio García Riera (tomos 1 al 5), que es la primera en nuestro país en concentrar datos como nombres de directores, actores y técnicos de cada una de las películas.

Acudí a los acervos del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), de la Filmoteca de la UNAM, Fundación Televisa y de Cineteca Nacional donde, gracias a sus facilidades, pude observar los materiales de primera mano, revisando cerca de 3 mil 500 fotografías en las que están plasmadas firmas y sellos de producción.

Otro medio de información fue la página electrónica *The Internet Movie Database* (www.imdb.com) que es una base de datos sobre el séptimo arte, donde están consignados datos y créditos de películas. La constante evaluación del contenido por expertos en cine, hacen que la veracidad del sitio aumente, por lo que podemos inferir que es una fuente confiable.

Para tener un contexto más claro y cercano de los foto fijas, realicé entrevistas con personas que tuvieron relación con estos personajes, tal fue el caso de Mario Argumedo Luna, fotógrafo de fijas; Enrique Solórzano, Investigador de la Filmoteca de la UNAM; Pascual Espinoza, investigador y laboratorista, y Héctor Orozco, Investigador.

Por último, acudí al Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) para consultar los pocos datos que aún conservan sobre sus afiliados; esto me brindó un plano general de la situación de los fotógrafos.

El trabajo de investigación está estructurado de la siguiente forma:

El capítulo uno denominado *El cine mexicano de los años treinta y cuarenta* retrata el contexto histórico en el cual se desarrolló la época del cine de oro en nuestro país, haciendo el recorrido que tuvo que atravesar el cine, desde su llegada a México hasta su mejor etapa de producción. En este mismo capítulo se muestra cómo funcionaba la industria, quiénes laboraban en ella, y el puesto que desempeñaban.

El capítulo dos, *La publicidad y el cine en México*, es esencial para reconocer la función de la publicidad por sí sola, su historia y sus medios, para después macar su relación con el cine. También se muestra la utilidad del *still*, así como sus antecedentes.

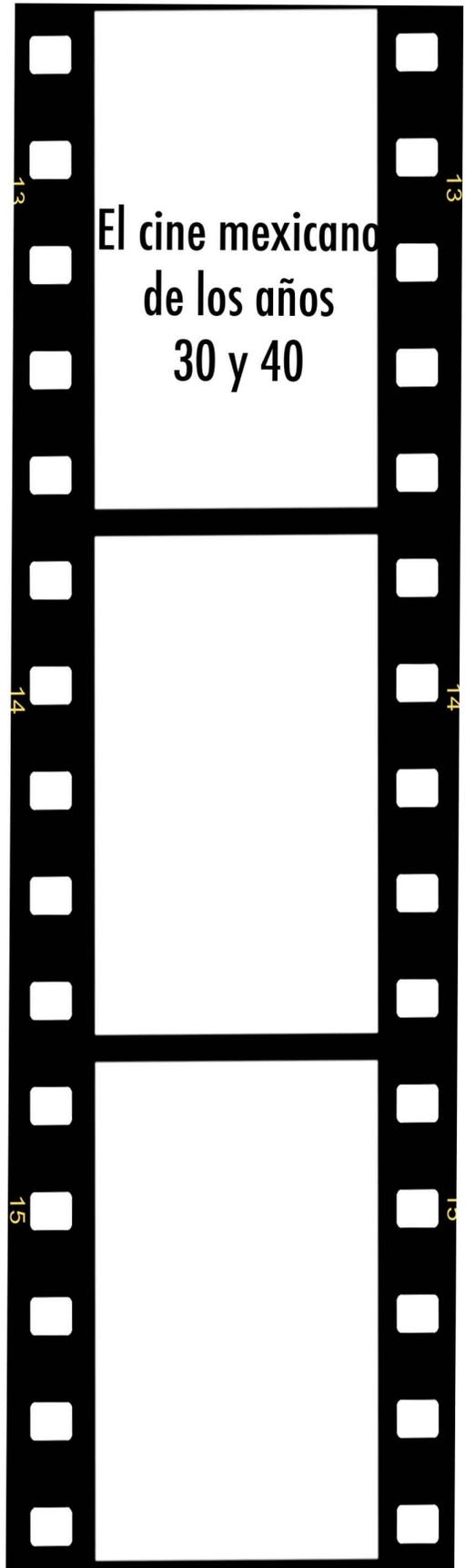
Por último, en el capítulo *Los foto fijas y sus películas*, entramos de lleno a conocer la actividad de los fotógrafos de fijas; se presentan los nombres, una breve semblanza y los títulos de algunas películas en las que colaboraron a lo largo de dos décadas.

Estos tres capítulos son insuficientes para hablar de estos fotógrafos pues sólo abarcan un periodo de veinte años y esta labor continuó varios años después con muchos otros artistas; lamentablemente con el paso del tiempo la calidad de las fotografías decayó. Inclusive, si se requiere documentar alguna película de los años ochenta, resulta casi imposible pues los *stills* no reflejan el trabajo de las películas de esos años, debido a que esta labor dejó de ser importante para los productores mexicanos y dejaron de invertir en este medio.

A partir de este punto, es menester, no sólo lograr una filmografía más completa del cine mexicano, donde se reconozca el crédito de los *stillmen*, sino hacer una

investigación más profunda sobre sus historias y procesos creativos. Desde una perspectiva visual, resultaría altamente interesante analizar el estilo de cada uno de los autores, así como conocer cuál era el método de fotografía en una época donde el Photoshop era algo impensable.

Sin mayor preámbulo, invito al lector a conocer a quienes vivieron detrás de la lente, pero cuyo trabajo siempre estuvo expuesto ante la mirada inquieta de los espectadores, contribuyendo con la promoción y el florecimiento de nuestra industria fílmica.



**El cine mexicano
de los años
30 y 40**

El cine mexicano de los años treinta y cuarenta

1.1 El cine desde sus inicios

El 28 de diciembre de 1895, en el Gran Café de París, apareció por primera vez un aparato que revolucionó el mundo del entretenimiento y las artes. Un público, asombrado y temeroso, observó que sobre una tela blanca se movían algunas figuras, se trataba de algunos obreros que salían de una fábrica en Lyon, Francia. August y Louis Lumière presentaron el cinematógrafo, un aparato que ofrecía gran fidelidad al movimiento.

El cinematógrafo estaba apoyado de un sistema óptico en el cual, hacía pasar rápidamente muchas imágenes fotográficas que representan otros tantos momentos consecutivos de una acción determinada, consiguiendo reproducir escenas en movimiento. Fue tal la impresión de algunos de los asistentes, que tras la proyección de *Llegada del tren*, según manifiesta el investigador Hugo Lara², algunos de los espectadores salieron huyendo tras un ataque de pánico, al creer que el tren se les iría encima.

El éxito del cinematógrafo radicó en el realismo y su alcance, treinta o cuarenta personas al mismo tiempo podían observar las llamadas “vistas” (conocidas así por su brevedad), a través de una pantalla y un proyector colocado a una distancia correcta; a diferencia del kinetoscopio, aparato creado por el norteamericano Thomas Alva Edison, en el que una sola persona veía imágenes a través del orificio de una caja.

² Hugo Lara Chávez. *Los inicios del cine mexicano (1895 – 1910)*. http://www.correcamara.com.mx/index.php?mod=historia_detalle&id=43. Consulta realizada el 24 de noviembre de 2010

En la primera exhibición del cinematógrafo se encontraba un ilusionista, Georges Méliès, quien vio en el cine la oportunidad para hacer de lo imposible, lo posible; tal como lo refiere Paco Ignacio Taibo³

“Méliès va descubriendo cosas día a día. Por ejemplo que se puede hacer una película en la que se vean mujeres en la luna, que los hombres pueden aparecer y desaparecer mágicamente en la pantalla, que hay formas de hacer caminar a un señor sin cabeza”

En octubre de 1896, Méliès construyó el primer estudio fílmico, dejando entrever como el cine se transformaría en una industria. El creador de *Viaje a la luna* (1902) logró realizar 450 películas desde 1896 hasta 1914⁴.

La noticia del nuevo invento corrió como pólvora, y los Lumière que poseían una fábrica de cámaras fotográficas cambiaron de rubro, se dedicaron a la distribución de proyectores, aparatos toma vistas, cintas filmadas y película virgen. Las exhibiciones cinematográficas comenzaron una gira en el extranjero que inició en Londres y continuó en diversas partes de mundo como Bélgica, Holanda, Alemania, Austria, Hungría, Suiza, Italia, Rusia, Suecia, Estados Unidos, Argelia, Túnez, Egipto, Turquía, India, Australia, Indochina, Japón, México, Argentina y Chile.

1.2 El cine en México

En 1896 arribaron a México los representantes de los hermanos Lumière, Ferdinand Bon Bernard y Gabriel Veyre, para que nuestro país fuera partícipe de tan revolucionario invento. Correspondió al General Porfirio Díaz, presidente del país en aquel momento, ser el primer espectador de la maravilla llamada cinematógrafo. La noche del 6 de agosto de 1896 se llevó a cabo la primera función en el Castillo de Chapultepec para la familia Romero Rubio y algunos amigos.

³ Paco Ignacio Taibo I, *Historia popular del cine. Desde sus inicios hasta que comenzó a hablar*. IMCINE. México. 2004. p. 15

⁴ Paco Ignacio Taibo I, *Ibidem*.

En ese momento Díaz, no sólo se convirtió en uno de los admiradores de este aparato, sino que también fue uno de sus personajes principales de las *vistas* lo que condujo a que Bon Bernard y Veyre filmaran *El general Díaz despidiéndose de sus ministros; El general Díaz paseando a caballo en el Bosque de Chapultepec; El general Díaz recorriendo el Zócalo; etcétera*⁵.

La bienvenida que Porfirio Díaz le brindó al cinematógrafo respondía a la filosofía presidencial “Orden y progreso”, uno de los lemas que su régimen acuñó. En este contexto se filmaron 35 secuencias, entre las que mostraban a personajes famosos en la vida cotidiana, bailes populares, soldados haciendo maniobras, costumbres del campo y fiestas cívicas.

Ya instalados en la Ciudad de México, los representantes de los hermanos Lumière, consiguieron un local en la calle, que de acuerdo con Edgar Tavares⁶ era conocida como la línea céntrica y arteria principal en que comulgaban la animación, la vida, la elegancia y el comercio, es decir la calle de Plateros, hoy Madero. En el entresuelo de la Droguería Plateros número nueve, se realizó la primera función pública el 16 de agosto de 1896.

El éxito de esta primitiva sala de cine fue tal que se contempló como una oportunidad empresarial. A pesar de la dependencia europea y norteamericana para conseguir los materiales, proyectores y película virgen, la exhibición resultó un negocio fácil y los empresarios ambulantes se multiplicaron, no sólo en la Ciudad de México, sino en el interior de la República. Algunos de estos empresarios eran los franceses Carlos Mongrand y Enrique Moulinié, y los mexicanos Salvador Toscano y Enrique Rosas.

⁵ Hugo Lara, *Op. Cit.*

⁶ Edgar Tavares López. *Testigo de nuestra historia. La antigua calle de San Francisco*. Revista Mexicanísimo, abrazo a una pasión. Num. 28. Junio 2010. p. 38

Ángel Miquel⁷, investigador y biógrafo de Salvador Toscano, alude que las primeras exhibiciones estaban compuestas fundamentalmente de producciones extranjeras, completando sus programas con breves películas locales que ellos mismos tomaban. Estas películas locales contenían imágenes de fiestas populares, monumentos, corridas de toros, bellezas naturales y catástrofes como descarrilamientos, inundaciones y temblores. Este cine era de tipo documental, es decir, era hecho no sólo con el propósito de divertir, sino de informar.

Tres años después de la aparición del cinematógrafo en la Ciudad de México, éste ya se había convertido en un verdadero espectáculo popular, “para 1900, la ciudad tenía ya veintidós locales, entre salones destinados a la gente decente y carpas destinadas a la plebe”⁸. Así es como creció el negocio y aumentó la duración de las películas, haciendo filmes más elaborados.

Como parte de sus proyectos empresariales, Salvador Toscano intentó establecer un gran negocio de espectáculos en Guadalajara; hacia 1906 alquiló el Teatro Degollado para ofrecer funciones de lo que en esa época se mostraba como la forma más avanzada del incipiente medio fílmico.

Para este momento surgen dos tipos de empresarios, los que contaban con más recursos, por lo tanto buena reputación (los críticos estaban al pendiente de sus actividades); y los que eran aventureros, improvisando lugares para colocar al público: botes, tablas, o bien, invitaban al espectador a llevar su propia silla.

En 1916 se crearon varias compañías productoras de películas, de las que surgieron los largometrajes de argumento. Toscano formó varias empresas asociándose con otros exhibidores; empleó camarógrafos que hicieran rutas distintas para así, cubrir más territorio.

⁷ Ángel Miquel. *Acercamientos al cine silente mexicano*. Facultad de Artes Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México, 2005, p. 107

⁸ Fernando Benítez. *Historia de la Ciudad de México*. Salvat, Barcelona, 1984, p. 68

Se estima que Toscano fue el primero en hacer uso de dos o más cámaras para filmar un mismo evento, tal como lo muestra la recién rescatada versión de *El viaje triunfal*⁹, en el que Madero recorre el país después de derrocar a Díaz. En dicha película observamos distintos tiros de cámara de una misma secuencia, una parte desde arriba del tren donde viajaba el caudillo, y otra desde abajo, donde el pueblo lo aclamaba.

El cine, al igual que el descontento popular, se propagó y se dejó conducir por un hecho histórico que cambiaría el rumbo del país, la Revolución Mexicana. Algunas de las causas por las que, en 1910, la lucha armada comenzó a gestarse son¹⁰:

- La prolongada permanencia de Porfirio Díaz en el poder presidencial
- Las condiciones inhumanas de trabajadores en haciendas, minas y fábricas y,
- El descontento de los campesinos indígenas, que habían sido despojados de sus tierras como consecuencia de la aplicación de la *Ley de Colonización y terrenos baldíos*.

Posiblemente por temor a padecer censura o represalias, Salvador Toscano y sus colegas no filmaron algunos hechos como las huelgas de Cananea (Sonora), Puebla, Tlaxcala, Orizaba y Río Blanco (Veracruz); o los levantamientos armados ocurridos en Jiménez (Chihuahua), Los Tuxtlas, Acayucan y Minatitlán (Veracruz), hechos que sacudieron al país entre 1906 y 1907 y que son reconocidos como precursores de la Revolución Mexicana.

⁹ Esta película es una reconstrucción aproximada de *La toma de Ciudad Juárez y el viaje del Héroe de la Revolución, don Francisco I. Madero*, creada por Toscano y su socio Ocañas, se trataba de un largometraje de alrededor de una hora de duración. Lamentablemente la película no se conservó tal y como fue exhibida. Recientemente fue rescatada por Ángel Miquel y Silvia Manuel, y exhibida en la exposición *Cine y Revolución* (Mayo – Agosto 2010, Antiguo Colegio de San Ildefonso).

¹⁰ Ángel Miquel. *Op cit*

1.2.1 El cine documental

Tras la fuerza que tomó el movimiento maderista a inicios de 1911, uno de los primeros en acudir a filmar los hechos relacionados con la Toma de Ciudad Juárez (hecho determinante en la eventual renuncia de Díaz a la presidencia) fue Antonio F. Ocañas, socio de Salvador Toscano. Desde este momento el cine y la fotografía mantuvieron al tanto al público de todos los acontecimientos, casi periodísticamente.

El primer resultado del trabajo informativo de Salvador Toscano fue la cinta *La Toma de Ciudad Juárez y el viaje del héroe de la Revolución don Francisco I. Madero*, que tanto por su estructura como por su tema, suscitó un gran interés al momento de ser exhibida. Decididos simpatizantes del maderismo, Toscano y Ocañas filmaron diversos aspectos de la campaña electoral de Madero y Pino Suárez como las jornadas electorales y la toma de posesión presidencial del político coahuilense, efectuadas el 6 de noviembre de 1911. A partir de ese momento y hasta el violento golpe de Estado que derrocó a Madero, Toscano fue uno de los más destacados propagandistas filmicos del primer gobierno democrático mexicano del siglo XX.

En las primeras películas de la revolución los camarógrafos siguieron con atención a los caudillos registrando la entrada de tropas a diversas ciudades tomadas por los rebeldes. Madero fue seguido por Salvador Toscano y los Hermanos Alva; Álvaro Obregón y Carranza por Jesús H. Abitia. Un caso muy especial fue Francisco Villa, quién consiguió un contrato con la Mutual Films Corporation, productora de Estados Unidos, quién le pagaría al caudillo el 50% de las ganancias en taquilla, siempre y cuando se comprometiera a realizar sus batallas en el día para que la luz favoreciera a la filmación¹¹.

¹¹ Aurelio de los Reyes. *Cine y sociedad en México. Vivir de sueños (1896 -1920)*. UNAM - Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1996p. 143

El oficio de camarógrafo se volvió más arriesgado al aventurarse a registrar las acciones militares, pues hasta ese momento sólo se habían limitado a presentar paredes con señales de metralla, algunos cadáveres y calles desoladas. Álvaro Vázquez Mantecón¹², investigador y académico de la UAM, indica que un ejemplo de este intento de mostrar al público la crudeza del combate, es la batalla de Bachimba entre rebeldes orozquistas y tropas federales, a pesar de las escenas prediseñadas y posadas.

Algo similar ocurre en las tomas sobre la Decena Trágica, en donde las imágenes de los francotiradores que posan sonrientes hacia la cámara se alternan con algunas imágenes reales del combate. Este tipo de materiales fueron del agrado del público pues por primera vez una película de un género mexicano era exhibido sin cintas de “relleno”, como se hacía anteriormente.

Ángel Miquel¹³ asegura que en junio de 1911 una cinta sobre la toma de Ciudad Juárez había atraído a una “enorme cantidad de curiosos” al Salón Rojo capitalino; en 1913 “un gentío inmenso” había llenado hasta los pasillos del cine Parisina de Puebla para ver la guerra filmada en Sonora, y en 1916 más de 7 mil espectadores habían visto en un cine una recopilación de escenas de los sucesos ocurridos desde el inicio de la revuelta maderista hasta esa fecha.

1.2.2 El documental de montaje

Salvador Toscano, “el enamorado de las imágenes”, como lo define su biógrafo Eduardo de la Vega Alfaro¹⁴, fue un revolucionario del cine, pues de alguna manera pensó que podía “editar” sus imágenes y dar una intención a las secuencias. El reciente hallazgo de *Los últimos treinta años de México (1900-1930). Narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano*¹⁵

¹² Álvaro Vázquez Mantecón. “Encuadre a la Revolución Mexicana”. Proceso Bi-Centenario. Volumen 13. p. 28

¹³ Ángel Miquel. *Op cit.* p. 22

¹⁴ Entrevista realizada el 4 de febrero de 2010 al Dr. Eduardo de la Vega Alfaro, investigador y académico de la Universidad de Guadalajara

¹⁵ Se trata del guión visual para un proyecto que nunca se realizó pero que años después sería el punto de partida de la película *Memorias de un mexicano* dirigida por Carmen Toscano en 1950.

revela con suficiente claridad el método con el que el oriundo de Guadalajara, trabajó sus documentales de montaje.

El método consistía, *grosso modo*, en seleccionar, recortar y pegar en tarjetas los fotogramas de las películas. Una vez que las tarjetas eran compiladas, organizadas y con anotaciones escritas a mano o máquina, se establecía algo muy parecido a lo que hoy se denomina *storyboard*. Se tomaba el fragmento correspondiente a cada fotograma para ir armando la nueva versión filmica basada en los hechos históricos registrados por Toscano o comprados por él a algunos de sus colegas.

Para De la Vega “...es necesario pugnar porque se dé a conocer su faceta de pionero en el documental de montaje que no sólo cumplía con una labor informativa, es una labor que considera al cine como un medio capaz de historiar...”¹⁶. Esto debido a que las historias del cine mundial han reconocido a los cineastas soviéticos como creadores de este modelo cinematográfico, cuando en México se había hecho antes.

1.2.3 El cine de ficción. Del silencio al sonido.

Se entiende por cine de ficción al que emplea actores para contar una historia, al modo de teatro (teatro filmado como lo describiría Meliès)¹⁷; el primer ejemplo en México fue la reconstrucción de un duelo con pistolas, filmada por Bernard y Veyre en 1896; tiempo después, Salvador Toscano también haría películas de ficción como *Don Juan Tenorio* (1899) y *Gavilanes aplastados por una aplanadora* (1904).

A partir de 1917 nació en nuestro país una modesta industria del cine de argumento, pues en el periodo comprendido entre 1917 y 1929 las imágenes de las luchas revolucionarias dejaron de gustar y el público dejó de interesarse en la

¹⁶ Entrevista Dr. Eduardo de la Vega

¹⁷ Aurelio de los Reyes. *Op cit.* p. 26

temática. La necesidad de incursionar en nuevas ideas favoreció que se filmaran alrededor de cien películas silentes de argumento¹⁸.

Uno de los géneros que surgió a partir de 1917, y que sobrevivió durante todo el periodo mudo, fue el que gustaba de representar las costumbres de las clases altas de la sociedad; algunos ejemplos son *La luz* (J. Jamet, 1917), *La Tigresa* (Enrique Rosas y Mimí Derba, 1917), *El escándalo* (Alfredo B. Cuéllar, 1920), entre otras. Otra corriente más nacionalista, que criticaba a las anteriores, surgió para rescatar historias locales como *El Zarco* (José Manuel Ramos, 1920) y *El caporal* (Miguel Contreras Torres, 1921), por citar algunos ejemplos.

Debido a que la Revolución había terminado, los cineastas intentaban desprenderse del documental. Así, Mimí Derba, actriz y cofundadora de la productora Azteca Film junto con Enrique Rosas, declaró que había que construir una “civilización amplia y rápida”. Derba quería mostrar en sus películas a un “México culto, social, y progresivo”, borrando la imagen de los rebeldes, salvajes e inciviles¹⁹.

En 1919, Enrique Rosas presentó un largometraje que no tenía nada que pedirle a los filmes hollywoodenses; basada en un hecho verídico, *El automóvil gris*, narra las aventuras de una banda de ladrones, que vestidos de militares, ingresaban a las casas de las familias más ricas de la ciudad para robarles sus pertenencias. *El automóvil gris* es importante por ser la última manifestación del primer cine mexicano. Rosas respetó los escenarios y mezcló secuencias del fusilamiento de la verdadera banda del automóvil gris, filmadas por él mismo en 1915.

La década de los veinte admitió que las nuevas estrellas “latinas” como Dolores del Río, Lupe Vélez y Ramón Novarro²⁰, fueran a probar fortuna a Hollywood, en vista de que la industria fílmica norteamericana ya era la número uno en el mundo,

¹⁸ Ángel Miquel. *Op cit.* p. 54

¹⁹ Arkel, “México en la pantalla”, *El Universal*, 31 de julio de 1917, p.3

²⁰ Rafael Aviña. *Una mirada insólita. Temas y Géneros del cine mexicano*. Cineteca Nacional - Oceano, México, 2004, p. 13

superando a las industrias italiana y francesa; esto en gran medida gracias al *star system* (conjunto de estrellas) conformado por figuras como Charles Chaplin, Mary Pickford, Rodolfo Valentino, quienes aseguraban a los productores y exhibidores estadounidenses, el éxito en la taquilla.

Algunas películas silentes de argumento que se filmaron en el país son: *La voz de su raza* (Carlos Martínez Arredondo y Manuel Cirerol, 1912); *La banda del automóvil gris o La dama enlutada* (Ernesto Vollharth, 1919); *Juan Soldado* (Enrique Castilla, 1919); *Alas abiertas* (Luis Lezama, 1921); *Fanny o El robo de los 20 millones* (Manuel Sánchez Valtierra, 1922); *Llamas de rebelión* (Adolfo Quezada, 1922) y *Raza de bronce* (Guillermo Calles, 1927).

En 1926 aparecieron en Estados Unidos dos aparatos que proporcionaban una manera práctica de incluir voces y sonido a las imágenes cinematográficas, el *vitaphone* de la Warner y el *phonofilm* de Lee Forest. Con la sincronización de estas nuevas creaciones, un año después se presentó la película *The Jazz Singer* (El cantante de jazz), dirigida por Alan Crosland y protagonizada por Warner Oland, inaugurando el cine sonoro en el mundo.

Factores como el sonido y la reciente estabilidad política y social, provocaron que la creatividad de los cineastas mexicanos brotara. Otro factor que propició este gran momento fue la llegada del realizador soviético Serguei Einsentein, quien filmó en nuestro país la obra inconclusa *¡Qué viva México!*. El episodio denominado *Maguey* de dicha película sirvió para que algunos directores retomaran la estética de sus tomas y regresaran a la Revolución como tema central de sus filmes.

Algunos empresarios fílmicos comenzaron a modelar los cimientos de la industria cinematográfica fundando la Compañía Nacional Productora de Películas a cargo de Juan de la Cruz Alarcón, en asociación con Carlos Noriega Hope, Rafael Ángel Frías, Gustavo Sáenz de Sicilia y Eduardo de la Barra.

En 1931, dicha compañía filmó la primera película sonora del cine mexicano *Santa*, dirigida por Antonio Moreno. *Santa* tiene gran valor, no sólo por ser la primera película sonora mexicana, sino porque logra conjuntar por primera vez el trabajo y el talento de muchas personas, el fotógrafo Alex Phillips, la música de Agustín Lara, las actuaciones de Lupita Tovar, Donald Reed, Carlos Orellana, Mimí Derba y Raúl de Anda.

1.2.4 El cine de los años 30 y 40.

Poco a poco, el cine aumentó su producción. De seis películas hechas en 1932, pasó a 21 para 1933²¹. La mayoría de estas cintas fueron filmadas en cuatro estudios, los de la Nacional Productora (antes Chapultepec); los de México Films de Jorge Stahl; los de la Industrial Cinematográfica y los más grandes, los CLASA; empresas que filmaban sus propias películas y tenían sus propias oficinas de distribución y publicidad.

La industria creció y para 1933, se empleaban de 200 a 300 trabajadores por filme; colocándose en la sexta industria del país, tan sólo debajo de la laminación, el ensamble de automóviles, el acero, la cerveza y los acabados de algodón²². Tal importancia tomó que a la llegada del presidente Lázaro Cárdenas en 1934, se expidió un reglamento que obligaba a los exhibidores a mantener en su programación anual, un porcentaje de días en lo que se debían proyectar películas mexicanas. A esta medida se le conoció como “el tiempo de pantalla” para el cine nacional.

En este periodo se constituyó la Unión de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, afiliada a la Confederación de Trabajadores Mexicanos (CTM),

²¹ Eduardo de la Vega. *Historia y mitologías filmicas*. Revista Cine Toma, Año 2, No. 12, México, septiembre - octubre 2010 p. 8

²² Emilio García Riera. *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897 – 1997*. Ediciones Mapa, México, 1998, p. 123

con la finalidad de establecer reglas laborales con los productores e inversionistas cinematográficos.

En esta época la producción se mantuvo creciente alcanzando niveles superiores a los de España y Argentina. El verdadero empuje del cine nacional en el mercado internacional llegó con el filme *Allá en el rancho grande* de Fernando de Fuentes (1935), película que inauguró el género del “melodrama ranchero” pues se ubica en el ámbito rural y está acompañada de canciones y folclor popular. La repercusión de ésta película se ve reflejada tres años después, cuando se filman 58 películas en un año.

Como podemos observar en la siguiente tabla, para 1940 la producción disminuyó notablemente respecto al año anterior. Esta crisis se resolvería por una combinación de circunstancias, entre las cuales se encuentran los esfuerzos de los productores por diversificar los temas y la intervención norteamericana la industria cinematográfica de nuestro país.

Año	Cantidad de películas producidas
1932	6
1933	21
1936	24
1937	38
1938	58
1939	40
1940	27
1941	38
1942	47
1943	71

Fuente: Elaboración propia con base en las cifras proporcionadas por Emilio García Riera en *Breve Historia el cine mexicano*

Estados Unidos como “aliado” (con Francia, Reino Unido, Unión Soviética) en contra de los poderes del “eje” (Alemania, Italia y Japón), buscó apoyo en el hemisferio. Por su parte, México asumió la política de clara alianza con el país vecino y en 1945 mandó a sus fuerzas aéreas (el llamado Escuadrón 201) a pelear junto al ejército estadounidense en el Pacífico.

Los autores del libro *El cine mexicano “se impone”. Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*, Maricruz Castro Ricalde y Robert McKee reconocen que “En una época en que el poder de las nuevas industrias culturales de comunicación masiva como emisoras de propaganda era muy evidente, la industria cinematográfica asumió un papel de enorme importancia a nivel mundial”²³.

Estados Unidos vio en México a un aliado, por lo que a través de Hollywood no sólo inyectó capital a la industria fílmica, sino que también ofreció mano de obra gracias a la política del “buen vecino”. En tal virtud las temáticas del cine nacional se basaron en discursos patrióticos buscando la afirmación de lo mexicano y en última instancia lo latinoamericano²⁴.

De acuerdo con García Riera²⁵, en 1943 la Oficina Coordinadora de Relaciones Internacionales de Washington, dirigida por Nelson Rockefeller, proporcionó ayuda al cine mexicano, con tres puntos básicos:

1. Refacciones de maquinaria para los estudios
2. Ayuda económica a los productores de cine
3. Asesoramiento por instructores de Hollywood a los trabajadores de los estudios.

Por éste último punto es que no debe resultar extraño que dentro de los créditos de las películas aparezcan nombres como Ross Fisher (*El prisionero 13*, 1933), Alex Phillips (*La Golondrina*, 1938), o Jack Draper (*La Valentina*, 1938); todos ellos cinefotógrafos que llegaron a México para quedarse.

²³ Maricruz Castro Ricalde, Robert McKee. *El cine mexicano “se impone”. Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*. P 53.

²⁴ La política del buen vecino de Roosevelt buscaba convencer a Latinoamérica que las naciones del área eran socios plenos e igualitarios en la lucha contra el fascismo. Una parte importante de esta campaña fue el esfuerzo para “mejorar” la imagen latinoamericana en los filmes de Hollywood [...] el principal ejemplo de la respuesta de Hollywood a la nueva política latinoamericana de Washington fue la superproducción de Warner Brothers *Juárez* (William Dieterle, 1939) con Paul Muni en el papel protagónico, Bette Davis interpretó a Carlota, Briana Aherne fue Maximiliano y John Garfield interpretó al joven Porfirio Díaz. Francisco Peredo Castro. *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*. p.122

²⁵ Emilio García Riera. *Op cit.* p. 120

La situación de guerra fue benéfica para el cine nacional, no sólo por la inversión estadounidense, también lo fue gracias a la disminución de la competencia con las películas extranjeras en las salas de cine.

Surgió el *star system* mexicano conformado por Emilio “El indio” Fernández, Dolores del Río, María Félix, Pedro Armendáriz, Gabriel Figueroa, entre otros; personajes que dieron a nuestro cine el impulso necesario para que se conociera en todo el mundo.

En 1942, bajo el mandato del presidente Manuel Ávila Camacho, se creó el Banco Nacional Cinematográfico por medio del cual el Estado otorgaba créditos a los productores privados. Cinco años más tarde se fundó la Compañía de Películas Nacionales (constituida por CLASA, Grovas, Films Mundiales y FILMEX) para contrarrestar el monopolio en la exhibición de William Jenkins.

Jenkins un norteamericano, asociado en Puebla con Maximino Ávila Camacho, gobernador de ese estado, controlaba la mayor parte de las salas cinematográficas del país (el 80%) y ejercía presión sobre los productores con la realización de un determinado número de películas.

Así llegó la verdadera “Época de oro” del cine mexicano, que de acuerdo con García Riera²⁶, fue entre 1941 y 1945. El esplendor se vio materializado en los altos sueldos que se les pagaban a actores y directores; Julio Bracho llegó a cobrar 70 mil pesos por película y María Félix recibía 166 mil pesos, alrededor de 35 mil dólares (de acuerdo al tipo de cambio de la época)²⁷.

El impacto de esta industria se demuestra cuando en 1943, 39 películas mexicanas llegaron a Venezuela, 28 a Centroamérica, 26 a Colombia, 23 a Perú, y 19 a Cuba. Un ejecutivo de la industria mexicana informó a *Cinema Reporter* lo siguiente “nuestras películas se han adueñado del mercado” y describía así a las audiencias venezolanas “prefieren nuestras películas [...] No tiene usted idea de lo

²⁶ *Ibidem.* p. 120

²⁷ *Ibidem.* p. 122

que significa para esas gentes todo lo que es mexicano [...] La música mexicana se escucha por todos lados”²⁸

En 1945 se produjeron 82 películas, sesenta más que las que se realizaron en Argentina. En este mismo año ya trabajaban en la producción de cine mexicano unas 4 mil personas: 2 mil 500 actores y extras, mil 100 técnicos y manuales, 140 autores y adaptadores, 146 músicos y filarmónicos, y 60 directores.

Lamentablemente, ante la abundancia, los malos manejos de algunos dirigentes sindicales provocaron una movilización de los trabajadores de la producción, encabezada por Mario Moreno “Cantinflas”, Jorge Negrete, Gabriel Figueroa, entre otros. Este hecho culminó en la formación de un sindicato afiliado a la CTM, que lleva por nombre Sindicato del Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (STPC de la RM).

A pesar del establecimiento de la industria, el bienestar finalizó rápidamente. Una vez terminada la guerra, Estados Unidos volvió a tomar las riendas de su cinematografía produciendo más de doscientas películas al año, casi el triple de lo que se producía en México. Por otro lado, la televisión también se convirtió en un competidor muy fuerte para el cine nacional.

La pérdida de los públicos era inminente y realizar una filmación resultaba costoso por la cantidad de personal sindicalizado y los altos sueldos de las estrellas. Como alternativa, se decidió disminuir los tiempos de producción y así abaratar los costos, naciendo “el churro”, es decir mayor número de películas, pero menor calidad. La producción que había sido de 77 películas en 1946 aumentó a 107 en 1949.

En un intento por proteger al cine mexicano, el 31 de diciembre de 1949 se decretó la Ley de la Industria Cinematográfica, en la que se establecía que la Secretaría de Gobernación, a través de la Dirección General de Cinematografía,

²⁸ Maricruz Castro Ricalde, Robert McKee, *Op cit.* P 79

se encargaría del estudio y resolución de los problemas que aquejaran al cine. Asimismo se prohibía a los exhibidores tener intereses económicos en la producción y exhibición, como había ocurrido con Jenkins.

1.2.4.1 Los temas y géneros cinematográficos

Los temas que fueron planteados durante los años treinta y cuarenta fueron diversos. Algunos de ellos se convirtieron en el contexto de múltiples películas en pro del fortalecimiento de la nación. El melodrama ranchero, el indigenismo, la comedia, la Historia, la Literatura y alusiones a la Revolución, fueron puntos de partida abordados por los cineastas del momento.

1.2.4.1.1 Literatura e Historia

Entre 1943 y 1945 un gran número de obras de la literatura mundial fueron adaptadas para argumentos de películas: *El conde de Montecristo* (Chano Urueta, 1941), basado en la historia original de Alejandro Dumas, de quien se tomarían otras obras como *Los tres mosqueteros* (Miguel M. Delgado, 1942) y *La dama de las camelias* (Gabriel Soria, 1943). *Los Miserables* (Fernando A. Rivero, 1943) del novelista francés Victor Hugo; *Romeo y Julieta* (Miguel M. Delgado, 1943) de William Shakespeare; y por último, *Doña Bárbara* (Fernando de Fuentes, 1943) del venezolano Rómulo Gallegos, cuyo papel principal fue realizado por María Félix.

De acuerdo con el Dr. Francisco Peredo²⁹, la importancia de la producción de estas películas basadas en obras de la literatura, radicó en que llegaron a países de Centroamérica donde el índice de analfabetismo era alto. Así, Alejandro Dumas y Shakespeare fueron cercanos a públicos menos afortunados.

A no muchos años de finalizada la Revolución Mexicana, se presentaron una serie de películas en donde la añoranza porfiriana se deja entrever: *En tiempos de Don Porfirio* (Juan Bustillo Oro, 1939), *Yo bailé con Don Porfirio* (1941) y *El Globo de*

²⁹ Francisco Peredo en la presentación del libro *El cine mexicano "se impone". Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*. 2 de febrero de 2012

Cantoya (1942), ambas de Gilberto Martínez Solares. Otros filmes se refirieron a la guerra de Independencia como *El Padre Morelos* y *El rayo del sur*, filmadas en 1943 por Miguel Contreras Torres; *La virgen que forjó una patria* (Julio Bracho, 1942); *En tiempos de la Inquisición* (Juan Bustillo Oro, 1946); y *La casa de Troya* (Carlos Orellana, 1947), son otros títulos.

1.2.4.1.2 Religión

Los matices religiosos tuvieron participación en múltiples filmes por lo que se logró retratar a personajes y momentos bíblicos, no sólo con un sentido eclesiástico sino también propagandístico. De acuerdo con el corrido del soldado raso de Felipe Valdéz Leal, interpretado en la película *Escuadrón 201* (Jaime Salvador, 1945) “*las naciones aliadas unidas son amigos de la religión, y sus enemigos, los enemigos de la religión*”³⁰ y en tiempos de guerra, era mejor mantenerse unidos, y más en un país tan apegado a sus costumbres religiosas como es México.

Tratando de emular las superproducciones hollywoodenses, algunas de estas películas fueron *El milagro de Cristo* (Francisco Elías, 1940); *La reina de México* (Fernando Méndez, 1939); *Jesús de Nazareth* (José Díaz Morales, 1942), *San Francisco de Asis* (Alberto Gout, 1943) y *María Magdalena* (Miguel Contreras Torres, 1945)

1.2.4.1.3 Cine ranchero

El cine ranchero, ese que nos abrió las puertas del mundo creando un estereotipo del mexicano, estaba lleno de canciones y de remembranzas, de amores y arrebatos. Las historias se desarrollaron en dos tipos de escenarios, el primero que reforzó la idealización de la provincia, en donde la vida de la hacienda estaba llena de días festivos; y el escenario donde existen los dramas indígenas

³⁰ Francisco Peredo Castro. *Op cit.* p. 219

protagonizados por sus “indias bonitas” y campesinos nobles, como lo indica Rafael Aviña³¹.

El sentido de pertenencia, la tierra donde vivieron los antepasados, la importancia del folclore nacional y la ascendencia indígena, son rasgos que forjaron la identidad mexicana. En estas películas los protagonistas sufren injusticias y tratan de superar el drama de haber nacido en “su tierra”; donde la belleza de los paisajes se combina con la amargura de la vida cotidiana.

En este contexto encontramos *María Candelaria* (Emilio Fernández 1943); *Pueblerina* (Emilio Fernández, 1948); *La pajarera* (Emilio Gómez Muriel, 1944); *Janitzio* (Carlos Navarro, 1934); *La perla* (Emilio Fernández, 1946) y *Maclovía* (Emilio Fernández, 1947).

También existían los espacios donde los personajes trataban de encontrar consuelo a sus penas (o por lo menos olvidarlas) como las cantinas, o bien, espacios para la celebración, las fiestas del pueblo con las peleas de gallos, bailes folclóricos o duelos con mariachis. Escenarios donde los personajes se contraponen, los buenos contra los villanos, en donde el conflicto principal giraba en torno al honor y al amor.

¡Ay Jalisco no te rajes! (Joselito Rodríguez; 1941); *Me he de comer esa tuna* (Miguel Zacarías, 1944); *Si me han de matar mañana* (Miguel Zacarías, 1946); *Allá en el rancho grande* (Fernando de Fuentes, 1948), *El gallo Giro* (Alberto Gout, 1948); *No basta ser charro* (Juan Bustillo Oro, 1945); y por último, la inolvidable película con la entrañable “Tuzita” *Los tres huastecos* (Ismael Rodríguez, 1948); son sólo algunos ejemplos.

³¹ Rafael Aviña. *Op cit.* p. 91

1.2.4.1.4 Melodramas y comedias

A pesar del arraigo al campo, la vida urbana tomó un lugar importante en la cinematografía. Los dramas familiares eran sorteados por Sara García, Fernando Soler o Marga López, así, se filmaron películas como *Cuando los hijos se van* (Juan Bustillo Oro, 1941); *Cuando los padres se quedan solos* (Juan Bustillo Oro, 1948); *Azahares para tu boda* (Julián Soler, 1949); *Angelitos negros* (Joselito Rodríguez, 1948) y *La dama del velo* (Armando Calvo y Ernesto Alonso, 1948).

La máxima expresión de este género, posiblemente fue *Nosotros los pobres* (1948), donde Ismael Rodríguez conduce al espectador por un recorrido de emociones y el sentir del barrio, en donde las pobreza se nulifican con una canción en voz de Pedro Infante.

El cine no sólo tenía la capacidad de hacer cantar o llorar al público, también lo podía hacer reír, por ello, los actores cómicos que recién habían salido del teatro de revista, tuvieron cabida en la cinematografía nacional. Entre 1937 y 1940, los actores que habían sido relegados a los papeles secundarios, tomaron una condición protagónica; surgen personajes como Jesús Martínez "Palillo", Germán Valdéz "Tin Tan", Fernando Soto "Mantequilla", "Manolín", "Shilinsky" y Mario Moreno "Cantinflas".

Este último, acaparó las pantallas con *Soy un prófugo* (1946); *A volar joven* (1947); *El super sabio* (1948); *El mago* (1948); *Puerta joven* (1949), todas dirigidas por Miguel M. Delgado. El verdadero éxito llegó con *Ahí está el detalle* de Juan Bustillo Oro en 1949.

Por su parte, *Tin Tan* presentó *El hijo desobediente* (Huberto Gómez Landeros, 1945); *Calabacitas tiernas* (Gilberto Martínez Solares, 1948), *El rey del barrio* (Gilberto Martínez Solares, 1949), y *La marca del zorrillo* (Gilberto Martínez Solares, 1949), convirtiéndose en el "pachuco" por excelencia.

Otro ejemplo es Joaquín Pardavé, quien con una trayectoria como actor, inició su carrera como director en la película *El baisano Jalil* en 1942.

1.2.4.1.5 El pecado y el cabaret

Entre música tropical, mambo, danzón y el humo de cigarro se vislumbró el cine de arrabal; ese en el que los deseos y una desbordada pasión sexual eran acompañados por la música de Agustín Lara, en voz de Toña “La Negra”, Pedro Vargas y Ana María González. ¿Quién no recuerda la frase “vende caro tu amor, aventurera”?, como símbolo de la mujer fatal, que lleva al hombre a caer en sus redes.

Ninón Sevilla y Yolanda Montes “Tongolele”, con movimientos vertiginosos de cadera, hicieron que estas temáticas tuvieran mucho éxito. Bellas, deseadas pero sobre todo mártires, estos personajes eran interpretados hasta por Dolores del Río en *Las abandonadas* (Emilio Fernández, 1944).

María Antonieta Pons, Meche Barba o Rosa Carmina encarnaban a las mujeres maltratadas, explotadas, pervertidas, señaladas por la sociedad y con un destino trágico ya previsto, pero que gozarían de unos minutos de gloria en los escenarios para deleite del público.

Cinco minutos de amor (Alfonso Patiño Gómez, 1941); *Flor de fango* (Juan J. Ortega, 1941); *Virgen de media noche* (Alejandro Galindo, 1941); *Noche de ronda* (Ernesto Cortázar, 1942); *La bien pagada* (Alberto Gout, 1947); *La mujer del puerto* (Emilio Gómez Muriel, 1949); *Cortesana* (Aberto Gout, 1947); *Una mujer con pasado* (Raphael J. Sevilla, 1948); *Señora tentación* (Díaz Morales, 1947); *La bandida* (Agustín P. Delgado, 1948); son sólo algunos ejemplos.

1.2.4.1.6 La Revolución Mexicana

Si bien el público se había cansado de ver batallas reales, la cinematografía tomó como inspiración a la Revolución, hecho histórico que también fue adoptado por las artes plásticas y la literatura. Tan sólo en el periodo comprendido entre 1931 y

1949, se filmaron 56 largometrajes que tenían como contexto, o como pretexto, este hecho³².

De acuerdo con Eduardo de la Vega³³, a mediados de 1932, Miguel Contreras Torres, quien había participado en el movimiento armado como parte del ejército constitucionalista, dirigido por Venustiano Carranza, comenzó la realización de *Revolución (La sombra de Pancho Villa)*, película que marcó el inicio formal de lo que llama el autor “melodrama revolucionario”.

Mientras que Contreras Torres, a manera de “estampitas”, como alude Rafael Aviña³⁴, hacía un intento por realizar películas donde se mostraran las biografías de los héroes de la independencia; surgieron directores más arriesgados y con una visión más ambiciosa sobre el movimiento revolucionario, tal es el caso de Fernando de Fuentes.

De Fuentes presentó la trilogía que fue referencia del cine épico, donde se representaban las batallas a las que los protagonistas fueron orillados en busca de un ideal. *El prisionero trece* (1933), *El compadre Mendoza* (1933) y *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935), actualmente son reconocidas como la columna vertebral del cine de la Revolución.

¡Vámonos con Pancho Villa! proveniente de una novela homónima de Rafael F. Muñoz, destaca por no ser una película que exalta las virtudes revolucionarias, al contrario, las critica y hace visibles sus vicios. La historia trata de un grupo de hombres conocidos como “Los leones de San Pablo”, que se unen a la gesta insurrecta y sufren las desilusiones y horrores de la contienda, muriendo poco a poco en el trayecto.

³² Investigación realizada para el libro *el Cine y Revolución. La revolución vista a través del cine*. IMCINE- Cineteca Nacional. México, 2010.

³³ Eduardo de la Vega. *Op cit.* p. 6

³⁴ Rafael Aviña. *Op.cit.* p. 69

La película fue la más costosa del momento, pues contó con las caballerías del Estado Mayor Presidencial y su filmación duró varios meses, lamentablemente su proyección solo duró una semana en cartelera³⁵. En 1973, la Filmoteca de la UNAM rescató un final alternativo de la película, en donde el protagonista Tiburcio Maya se niega a regresar a la “bola” pues prefiere cuidar a su esposa e hijos, al ver esto Pancho Villa asesina a la familia de Tiburcio para obligarlo a regresar.

En este sentido, la mayoría de los filmes son más consecuentes y menos críticos, por lo que el levantamiento se vuelve contexto para historias de amor, plataforma para exhibir a los rostros de los hombres y mujeres de la Revolución, todos ellos envueltos en el idilio de la “bola”, que los llevaba a veces en tren, a veces a caballo, y otras tantas caminando en la incertidumbre.

Hombres “bragados”, enamorados, cantantes, jugadores y bebedores, dispuestos a matar o morir, personificados por Pedro Armendáriz, Jorge Negrete, Rodolfo Acosta o Domingo Soler. Así, los podemos disfrutar en películas como *Con los Dorados de Villa* (Raúl de Anda, 1939); *Pancho Villa vuelve* (Miguel Contreras Torres, 1949) y *Lluvia roja* (René Cardona, 1949).

Las mujeres se hicieron presentes, por un lado, aquellas que persiguieron un ideal propio de su feminidad, el servicio y la sumisión; para ello, no hay mejor ejemplo que un diálogo de Gloria Marín en la película *Si Adelita se fuera con otro* (Chano Urueta, 1948):

“Dios quiere que la mujer siga siempre a su marido a donde quiera que vaya, aunque tenga que acompañarlo al peligro, al sacrificio, al martirio. Soy un soldado disciplinado a mi jefe que es él, Pancho, a quien adoro con toda mi alma; y yo también amo la causa por la que él tanto ha luchado ”.

En otro plano, se encontraban las mujeres que rompieron con este arquetipo: las revolucionarias, las valientes, las lideresas, que se vieron reflejados en los ojos dominantes y al mismo tiempo cautivadores de María Félix en *Enamorada* (Emilio

³⁵ <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/vamonos.html>. Consulta realizada el 8 de diciembre de 2010.

Fernández, 1946) y que nunca pudieron ser superados por Paulette Godard en la versión extranjera de esta película (*The Torch*, 1946). Mujeres que tomaron las riendas de un grupo para continuar con la lucha, como lo hizo María Elena Marqués en *La negra Angustias* (Matilde Landeta, 1949).

Los caudillos se convirtieron en objetos cinematográficos; se realizaron historias que favorecieron la creación del mito de este movimiento social; uno de los personajes, que por su carisma natural, tuvo mayor repercusión en la industria fílmica, en México y en el mundo, fue Pancho Villa.

Villa tuvo la mayor cantidad de representaciones en el cine. Una de las primeras fue hecha en Estados Unidos por Raoul Walsh en *The Life of General Villa* (Christy Cabanne, 1914). Se realizaron más de 50 películas con el Centauro del norte como personaje central, o bien, secundario.

Algunos actores que se caracterizaron como Villa fueron: Pedro Armendáriz (*Pacho Villa vuelve*, 1949); Domingo Soler (*Vámonos con Pancho Villa*, 1935); José Elías Moreno (*Si Adelita se fuera con otro*, 1948); Juan F. Triana (*El tesoro de Pancho Villa*, 1935). En años posteriores, que para efectos de esta investigación no están contemplados, Villa sería representado por Victor Alcocer (*El Siete Leguas*, 1955); Raúl Chato Padilla (*Caballo prieto azabache*, 1968); Antonio Aguilar (*Viva México y sus corridos*, 1982); y recientemente por Jesús Ochoa (*Entre Pancho Villa y una mujer desnuda*, 1996).

Como lo hemos visto en *¡Vámonos con Pancho Villa!*, el cine de la Revolución se ayudó de la literatura; también fue el caso de las películas *Los de abajo* (Chano Urueta, 1939); *Con la división del norte* (Chano Urueta, 1939), basado en el texto de Mariano Azuela; de la obra de norteamericano Jack London surge *El mexicano* (Agustín P. Delgado, 1944); *Entre hermanos* (Ramón Peón, 1944) una adaptación de la novela de Federico Gamboa; y de acuerdo con García Riera, *Madame X* de Alexandre Bisson sirvió para formular el guión de *Las abandonadas* de Emilio Fernández, en 1944.

Algunas de las películas más importantes que tienen como contexto la Revolución son *Enemigos* (Chano Urueta, 1933); *El tesoro de Pancho Villa* (Arcady Boytler, 1935); *La Valentina* (Martín de Lucenay; 1938); *Flor Silvestre* (Emilio Fernández, 1943) y *Vino el remolino y nos alevantó* (Juan Bustillo Oro, 1949)³⁶.

Después de hacer un recuento de los géneros del cine mexicano de los años treinta y cuarenta, no podemos dejar de lado otros como la acción representada por *Cruz Diablo* (Fernando de Fuentes, 1934), o bien, el terror en *Fantasma del convento* (Fernando de Fuentes, 1934) y *Dos monjes* (Juan Bustillo Oro, 1934).

1.2.4.2 Los hacedores del cine

En este punto es indispensable detenernos para conocer a quiénes se encontraban detrás de toda la magia, es decir, quienes hacían posible la creación de espacios que permitieran al espectador ubicar la época o el momento histórico en el cual se desarrollaba una historia. Directores, cinefotógrafos, escenógrafos, tramoyistas, músicos, técnicos de sonido, editores y por supuesto actores, trabajaron en la formación de una industria estable.

1.2.4.2.1 Dirección

Cuando vemos una película, normalmente nos preguntamos de quién es, como si se tratara de la autoría de un libro. No obstante, el director, no sólo encabeza a un equipo, coordina las distintas intervenciones técnicas y artísticas, velando por armonizar sus aportaciones respectivas. Citando a Edward Dmytryk, Michel Chion dos dice:

“El director debe inspirar confianza; debe comportarse con seguridad, debe tomar decisiones rápidas, positivas a largo plazo. Y lo más importante, debe estar suficientemente seguro como para delegar tareas y permitir a los obreros trabajar a su aire. Una de las cosas más difíciles de aprender para el director,

³⁶ En el libro *Cine y Revolución. La Revolución Mexicana vista a través del cine* existe una filmografía nacional y extranjera acerca de este tema.

es saber estarse quieto cuando un subordinado lleva a cabo una operación de una forma diferente de la que a él le gustaría.”³⁷

La época de oro trajo consigo a los grandes mitos narrativos del cine mexicano. Entre sus principales directores se encuentran Julio Bracho (cine cosmopolita), Alejandro Galindo (cronista social de lo rural a lo urbano), Ismael Rodríguez (películas populares con Pedro Infante), Roberto Gavaldón (retrata un universo trágico sin salidas) y Emilio Fernández (junto con la lente de Gabriel Figueroa crea un cine personal y nacionalista).

No se debe dejar de lado a los directores referidos a lo largo de este texto y que fueron parte sustancial de la industria cinematográfica como Miguel Contreras Torres, Rubén C. Navarro, Chano Urueta, Fernando de Fuentes, Manuel G. Gómez, Arcady Boytler, Roberto O'Quigley, Manuel R. Ojeda, Guillermo Hernández Gómez, Ramón Pereda, Juan Orol, Martín de Lucenay, Raúl de Anda, Juan Bustillo Oro, Guz Águila, Guillermo Calles, René Cardona, Agustín P. Delgado, Rolando Aguilar, Ramón Peón, Rafael M. Saavedra, Raphael J. Sevilla, Emilio Gómez Muriel, Miguel Morayta, Fernando Méndez, Gilberto Martínez Solares, Roberto Rodríguez y la única mujer, Matilde Landeta.

En la mayoría de los casos, los directores eran quienes elaboraban sus propios guiones o adaptaciones de obras literarias como lo hemos visto, es decir, elaboraban los textos en los que se describían las secuencias y el relato detallado de las acciones y de los diálogos de cada uno de los personajes. Cabe destacar la labor de Mauricio Magdaleno, novelista zacatecano, quien entre 1941 y 1952 escribió cincuenta y dos guiones cinematográficos, haciendo una mancuerna estupenda con Emilio Fernández.

³⁷Michel Chion. *El cine y sus oficios*. Catedra, Paris, 1990, p. 50

1.2.4.2.2 Escenografía, utilería y maquillaje

Como parte de la producción, se requería crear espacios donde se pudieran desarrollar las historias; como nos indica Chion “*un actor no se comporta de la misma forma en un decorado de perspectivas falsas y en un lugar cuya tipografía es realmente la que se supone la acción*”³⁸. Utilizando imágenes fijas ampliadas, gasas, árboles artificiales, y una buena iluminación, los talentosos escenógrafos simulaban paisajes naturales en el interior del foro.

Entre los más reconocidos escenógrafos de la época se encuentran Manuel Fontanals, Luis Moya, Vicente Petit, José y Ramón Rodríguez Granada, Javier Torres Torija, Edward Fitzgerald, Jesús Bracho, Francisco Marco Chillet, Carlos Toussaint y Gunther Gerzo³⁹.

Manuel Fontanals cercano al poeta Federico García Lorca, llegó a México exiliado por la Guerra Civil española, fue el escenógrafo más reconocido del cine clásico mexicano. Con una producción que supera los 200 títulos, aportó nuevas soluciones estéticas al cine nacional.

Los escenógrafos se apoyaban de otros oficios para recrear un ambiente, por ejemplo, los tramoyistas se hacen cargo de conseguir y a veces hasta de fabricar las armas y utensilios que se requieren en una película; los maquillistas, vestuaristas y peluqueros que podían transfigurar a un actor.

1.2.4.2.3 Edición

El trabajo de un editor es un trabajo de sustracción. Ya que a los metros de película no se les puede añadir nada, si se les pueden eliminar algunas partes, con la finalidad de que haya coherencia en los planos. El sentido y el ritmo son factores que requieren concebirse unidos.

³⁸ *Ibidem.* p. 151

³⁹ Agradezco a Elisa Lozano la aportación sobre los escenógrafos más conocidos durante los años cuarenta.

En México podemos encontrar a los siguientes editores: José Marino, Fernando Tamayo, Aniceto Ortega, José Noriega, Emilio Gómez Muriel, Charles L. Kimball, Mario del Río, Carlos Savage, Alfredo Rosas Priego, Rafael Ceballos, Fernando Martínez Álvarez, Rafael Portillo, y la única mujer, Gloria Schoemann, quien fuera parte del equipo de Emilio “el Indio” Fernández.

1.2.4.2.4 Música

La música en las películas es como ponerle la cereza al pastel, funciona como un ritmo sonoro que debe insertarse en el ritmo visual. En los años treinta y cuarenta, se componían piezas específicamente para una un filme, como lo asegura Julieta Marón⁴⁰ “muchos de estos temas fueron parte de la educación sentimental de varias generaciones”

Algunos de los músicos más reconocidos son: Alfonso Esparza Oteo, Manuel Castro Padilla, Guillermo Posadas, Lorenzo Barcelata, Juan S. Garrido, Silvestre Revueltas, Max Urban, Federico Ruiz, Eduardo Hernández Moncada, Raúl Lavista, Antonio Díaz Conde, Ernesto Cortázar, Elías Breeskin, sin olvidar a Manuel Esperón quien compuso más de 500 canciones, entre ellas las canciones de mayor éxito de Jorge Negrete y Pedro Infante: *¡Ay Jalisco no te rajes!* y *Amorcito corazón*, respectivamente.

1.2.4.2.5 Actuación

Quienes daban vida a los personajes, y hacían que el público soñara, se enamorara o se apasionara, eran los actores. Rostros que dieron vuelta al mundo, algunos de ellos regresaron a México después haber de comenzado su carrera en Hollywood.

Nombrarlos a todos sería interminable, por ello sólo mencionaré a los más renombrados: Agustín Isunza, Alfredo del Diestro, Amparo Arozamena, Anita Blanch, Antonio R. Frausto, Arturo de Córdova, Beatriz Aguirre, Blanca Estela

⁴⁰ Julieta Marón. *El cine también escucha*. Revista Cultura y Arte de México. Num.9, marzo 2011.

Pavón, Carlos López “Chaflán”, Carlos López Moctezuma, Carmen Guerrero, Carmen Montejo, Columba Domínguez, David Silva, Dolores del Río, Domingo Soler, Eduardo Arozamena, Emma Roldán, Ernesto Alonso, Esperanza Baur, Esther Fernández, Fanny Schiller, Fernando Fernández, Fernando Soto “Mantequilla”, Gloria Marín, Isabela Corona, Joaquín Busquets, Joaquín Pardavé, Jorge Negrete, José Elías Moreno, Juan F. de Triana, Leopoldo "Chato" Ortín. Lilia Prado, Lucha Reyes, Luis Aguilar, Manuel Medel, Marga López, María Elena Marqués, María Félix, Mario Moreno “Cantinflas”, Mercedes Barba, Miguel Ángel Ferriz, Miguel Inclán, Miguel M. Delgado, Mimí Derba, Pedro Armendáriz, Pedro Infante, Raúl de Anda, Rita Macedo, Roberto Cañedo, Roberto Cobo, Sara García, Stella Inda, Susana Cora, Tito Guízar, Tito Novaro, Víctor Junco, entre muchos otros, se quedarán en el olvido.

1.2.4.2.6 Fotografía

El director de fotografía, o cinefotógrafo, es el encargado de darle luz a las imágenes, en un sentido muy literal, ellos adecuan la iluminación de los sets, en función de las situaciones, lugares, o bien, de los actores. Son los creadores de atmósferas a partir de lámparas; el fondo y la forma de cada imagen.

El investigador Hugo Lara describe “...si bien el director era la autoridad máxima en el set, sólo el cinefotógrafo poseía el secreto de potenciar la belleza en pantalla. La manipulación de la luz permitió a los fotógrafos modelar las facciones, altrerar la estructura facial, disimular las arrugas e imperfecciones con el lente adecuado”⁴¹

En esta área encontramos nombres como Alex Phillips, Ezequiel Carrasco, Víctor Herrera, Ross Fisher, Jack Draper, Raúl Martínez Solares, Jesús Hernández, Jorge Stahl, Agustín Martínez Solares, Ignacio Torres, Agustín Jiménez y Gabriel Figueroa. Este último un apasionado que se dio la libertad de crear sus propios encuadres, su trabajo iniciaba mucho antes de las sesiones de filmación y

⁴¹ Hugo Lara. Encuadre. “Luces, Cámara, Acción. Cinefotógrafos del cine mexicano (1931-2011)” Pp 22

finalizaba hasta que lograba que los técnicos de los laboratorios le dieran la textura deseada.

1.2.4.2.6.1 El foto fijas

En la fotografía hay una subespecialidad, por llamarlo de alguna manera, se trata del foto fijas, stillman o fotógrafo de plató. Su tarea era obtener imágenes fijas con dos propósitos oficiales:

1. Como uso interno de la producción y conservar evidencia de cada plano filmado, para los archivos de la película.
2. Para uso externo, como la publicidad o promoción de la obra, en la prensa, que se colocaban en los *lobby cards* o fotomontajes, en la entrada de los cines, o bien, a partir de ellos se elaboraban carteles.

Reproducir fielmente la iluminación y los encuadres del director de fotografía no era tan fácil pues la cámara de cine y la máquina de fotos tienen películas, ópticas, tiempos de exposición y resultados diferentes.

Estas fotografías, o *stills*, se realizaban entre tomas (para no desconcentrar al rodaje), solicitando en ocasiones, a los actores que volvieran a repetir la escena, o bien, que se quedaran inmóviles en una posición. En algunas ocasiones se convocaba a los protagonistas a una sesión fotográfica con fines publicitarios, es decir con un fondo neutro, o alguna situación específica, por ejemplo, la pareja protagónica tomada del brazo, o abrazados

Las foto fijas tenían un tercer propósito, de acuerdo con la investigadora Elisa Lozano⁴², cuando el presupuesto no permitía que las escenas se filmaran en exteriores se resolvía con el denominado *Back projection*, es decir, una fotografía

⁴² Elisa Lozano. "Recuerdos del porvenir". *Cine y Revolución. La Revolución vista a través del cine.* p. 136

de fondo o filmación en movimiento que podía situar a los artistas en cualquier escenario sin salir del set, otorgándole a la película un fuerte sabor realista⁴³.

Otro objetivo de la foto fija, en un plano más curioso, era recabar imágenes de lo que ocurría detrás de cámaras: actores, directores, técnicos y manuales en su medio, trabajando y conviviendo con sus compañeros. Así encontramos esta fotografía de Dolores del Río y María Félix en pleno “chisme” mientras descansaban en el rodaje de la película *La cucaracha* (Ismael Rodríguez, 1959). Este tipo de fotografías se utilizaban en los noticieros o en las revistas del corazón, que también ayudarían a la publicidad de las películas.



Dolores del Río y María Félix en rodaje de la película *La cucaracha* (Ismael Rodríguez, 1959). Fuente: Fundación Televisa

A pesar del arduo trabajo que requería la realización de las foto fijas, el crédito de algunos *stillmen* no aparece en todas las películas, pues en algunos casos, la foto fija era realizada por el mismo director de fotografía, y en otros, era considerado un intruso que tenía la libertad de detener una filmación en el momento que creyera oportuno.

Para Daniel Daza⁴⁴, foto fijas, el oficio de un *stillman* es intenso, porque lograr un buen trabajo de fotografía requiere estar de tiempo completo en el set o en la locación. Para él, es un arte, requiere ganarse la confianza de todos aquellos con

⁴³ Esta función fue trascendental como lo hacía notar la canción “El cine” del grupo español Mecano, cuya letra versa así “Sobre la foto fija de una gran ciudad, los nombres y apellidos de los que serán, actores, directores y demás” (Descanso dominical, 1988)

⁴⁴ “De profesión stillman”, *Luna Córnea No. 24. México Cinema*, Centro de la Imagen, México, 2002, p. 246

lo que se trabaja, también implica ser cuidadoso para no interrumpir a los compañeros, evitando cometer una torpeza o tomar una foto cuando no se debe.

Algunas personas que trabajaron como foto fijas son: Manuel Álvarez Bravo, Rosalío Solano, Othón Argumedo Alburqueque, Raúl Argumedo Alburqueque, Raúl Argumedo Sandoval, Ángel Corona, Isaías Corona Villa “El pingüino”, Rafael García Jiménez, Carlos Tinoco, Eduardo Guerrero, Manuel Sandoval Guerrero, Leonardo Jiménez Espinoza, Samuel Tinoco, Gabriel Torres, Francisco Urbina, Agustín Jiménez, Ezequiel Carrasco y Gabriel Figueroa, de quienes hablaremos más adelante.



**La publicidad
y el
cine en México**

La publicidad y el cine en México

Los llamados *stillman* o foto fijas, tuvieron previamente un acercamiento con la publicidad gracias a que algunos tenían como oficio la fotografía, trabajo que los conduciría a hacer retratos de personas para promocionar algún producto; así los rostros de las grandes estrellas de cine serían utilizados con fines publicitarios. Posterior a este trabajo, lograron tener acceso a la dirección de fotografía, tal como lo indica el propio Agustín Jiménez:

Una mañana, en uno de los primeros años del siglo, se presentó en el taller de fotografía que mi padre poco antes me había traspasado, un caballero bien vestido, acompañado de unos jóvenes, ordenándome vistas para linterna mágica y copias de ciertas fotografías con fines de propaganda. En el día convenido para entregar el trabajo, regresó el desconocido a mi taller, quedando muy satisfecho de la obra. Después de platicar largamente sobre diversos temas, el caballero preguntó si me sería posible enseñarle el arte fotográfico que consideraba muy necesario para su negocio. Al decirle yo que sí, me informó entonces que él debía partir inmediatamente para Puebla, con el objeto de dar allá unas funciones cinematográficas y que, a su regreso a la capital, volvería a mi taller para ultimar lo referente a las clases. Al despedirse y ponerse a mis órdenes, me dijo su nombre: Enrique Rosas.⁴⁵

El texto anterior ilustra como los fotógrafos se vieron atraídos por el cine; en este caso, Jiménez fue invitado por Enrique Rosas, quien sería el director de una de las películas más importantes en el los orígenes del cine nacional, *El automóvil gris* (1919).

En este momento es oportuno definir la palabra Publicidad. A partir de ello es necesario hacer un recuento de su aparición en el país, y cómo ésta tuvo una fuerte relación con el medio cinematográfico, siendo actividades que se apoyaban la una en la otra.

⁴⁵ Juan Felipe Leal, Carlos Flores, Eduardo Barraza. *Anales del cine en México (1895-1911) El cine y la publicidad*, Ediciones y gráficos EÓN/Voyeur, México, 2004, p. 96

2.1 Definición de publicidad

Existen múltiples definiciones de Publicidad, tan sólo, Eulalio Ferrer⁴⁶ expone 200 ejemplos de distintos especialistas en su libro *La Publicidad*. Marshall Mc Luhan propone la siguiente: *“Idealmente, la publicidad persigue la meta de una armonía programada entre todos los impulsos, empresas y aspiraciones humanas... Hacer publicidad es dar siempre buenas noticias”*⁴⁷.

A principios del siglo XX, Albert Lasker, a quien se considera el padre de la Publicidad moderna, afirmó que se trataba del *“arte de vender utilizando materiales impresos, basado en las razones o motivos de la compra”*⁴⁸. Por su parte, Romeo Figueroa⁴⁹, en términos más técnicos, opinó que es una acción planeada de comunicación administrativa y comercial y forma parte de un proceso de administración mayor que se denomina Mercadotecnia, la cual permite hacer toda una logística para favorecer la compra de un producto.

De acuerdo con William Arens⁵⁰, la Publicidad tiene funciones externas:

1. Aumenta las ventas de productos.
2. Genera nuevos distribuidores. La idea es que el consumidor encuentre en distintos lugares los productos.
3. Prestigia tanto al distribuidor como al consumidor, es decir, le da *status*.
4. Aumenta el empleo de productos o servicios por persona.
5. Establece un vínculo de confianza para poder generar nuevos productos de una misma familia.
6. Mantiene al cliente cautivo.
7. Eleva la calidad, la productividad, la competitividad y el nivel de vida.

⁴⁶ Eulalio Ferrer. *La Publicidad. Textos y conceptos*. p. 103

⁴⁷ *Ibidem* p. 119

⁴⁸ William Arens. *Publicidad*, McGraw Hill Interamericana, México, 2000, p. 6

⁴⁹ Romeo Figueroa. *¿Cómo hacer publicidad?. Un enfoque teórico práctico*. Pearson México, México, 1999, p. 22

⁵⁰ William Arens, *Op cit.*

En términos más sencillos, Eulalio Ferrer⁵¹ resume que la Publicidad se encarga de dar relieve a las cosas, de ponerlas a la vista, de hacerlas deseables.

La historia de la Publicidad es tan antigua como la aparición de las sociedades humanas. En Tebas, ciudad egipcia, que gozó de un gran esplendor económico y religioso, se encontró unos de los textos publicitarios más antiguos. La frase fue encontrada en un papiro egipcio y es valorado como el primer intento publicitario. En este documento de casi tres mil años, un rico comerciante escribió:

El tejedor Hapu, propietario de la tienda donde se tejen las más bellas telas, entregará una pieza de oro a quien le dé información alguna sobre el esclavo huido: Se ofrece una pieza de oro a quien lo devuelva a la tienda de Hapu donde se tejen las más bellas telas al gusto de cada uno.⁵²

La creatividad se hizo presente para atraer al público a consumir ciertos productos. Eulalio Ferrer hace notar que en Francia, los taberneros voceaban los vinos y daban sus productos a sus posibles consumidores; los pregoneros recorrían las calles empleando campanas y cuernos; en España, utilizaban tambores y gaitas.⁵³

Con la llegada de la imprenta, la Publicidad obtuvo un espacio más para su exhibición, así el periódico se convirtió en su medio predilecto. El primer anuncio periodístico se dice que apareció en el “Weekly Relations of News”, en Inglaterra el 23 de agosto de 1622, y el objetivo era anunciar las cualidades del café. El anuncio versaba de la siguiente manera “*Fortifica el calor interno, ayuda a la digestión, aligera el espíritu y alegra el corazón*”⁵⁴.

En su momento, Benjamín Franklin (1706 – 1790), inventor del pararrayos, los bifocales, la estufa y el seguro contra incendio, también fue director, vendedor y redactor de anuncios publicitarios en el periódico *The Pennsylvania Gazette*. El

⁵¹ Eulalio Ferrer. *Op cit.*

⁵² Eulalio Ferrer. *Op. cit.* P. 36

⁵³ Eulalio Ferrer. *La historia de los anuncios por palabras*. Ediciones de Comunicación, S.A. de C.V, México, 1987, p. 22

⁵⁴ *Ibidem.* P. 45

50% del contenido de esta gaceta era publicidad, incorporando tipografía e imágenes propias de cada producto.

En 1796, se creó la litografía, donde la escritura al barniz sobre piedra caliza, sin relieve, era afín a la tinta y proporcionaba una impresión nítida. Así, se ponía a disposición de los artistas un medio de estampación que no necesitaba de la intervención de ningún grabador que se interpusiese entre el original del autor y del resultado final.

La litografía consitió la integración de la imagen y el texto, constituyendo un todo armónico de trazo y color, finalizando con la ruptura que existía entre ambos elementos en los viejos carteles y anuncios, con frecuencia estampados de forma separada. Esta síntesis supone un paso fundamental en el desarrollo de un lenguaje publicitario, en cuyos textos se integraron los elementos icónicos y los tipográficos⁵⁵.

El color no apareció en los periódicos sino hasta finales del siglo XIX, y sólo en algunas publicaciones. Los anuncios coloreados necesitaban por tanto de litografía o trabajos de imprenta laboriosos. Al no poder obtener color en periódicos y revistas, la publicidad en color quedó reservada a las tarjetas de comerciante, los carteles y las tarjetas de mostrador.

El trabajo de los ilustradores se convirtió en una pieza clave para la publicidad, pues lograban hacer que los anuncios fueran más llamativos. Muchos de estos artistas quedaron anónimos, pero hay otros como Maud Humphrey (madre del actor Humphrey Bogart, famoso por su intervención en la película *Casablanca*) que destacó por su trabajo como ilustradora.

En 1851, en el Reino Unido, Thomas J. Barrat dueño de una fábrica de jabones, se dio cuenta que la comunicación masiva era la única forma de ser visto, por ello invirtió todos sus ahorros en hacer carteles y afiches callejeros, y fue el primero en

⁵⁵ Raúl Eguizabal. *Historia de la publicidad*. Editorial Eresma & Celeste ediciones, España, 1998, p. 127

contratar de celebridades para anunciar productos. Fue así como contrató a Lillie Langtry, intérprete y amiga de Oscar Wilde.⁵⁶

Entre 1920 y 1930 se produjo una revolución en la publicidad; en un principio el 15% de los anuncios hacían uso de la fotografía, al final de la década aumentó a 85%. Se creó “un populismo modernizador que promovía el consumo y el mercado. Creíbles ficciones de belleza, glamour y confort”⁵⁷.

Aparecen los fotógrafos que proponen una nueva forma de seducción y persuasión, algunos de ellos son Margaret Bourke-White, Cecil Beaton, Adolf de Meyer y Edward Steichen; ⁵⁸éste último publicó sus retratos en las portadas de las revistas *Vanity Fair* y *Vogue*.

La inversión publicitaria ascendió, de menos de 300 millones de dólares en 1949, a más de mil millones en 1955⁵⁹.

2.2 La publicidad en México

La Publicidad es una actividad económica desde las civilizaciones más antiguas y México no es la excepción. Ferrer de una manera muy pintoresca, hace referencia a las *Cartas* escritas por Hernán Cortés, donde muestra el asombro que le produjo al venido del viejo mundo, la vida de Tenochtitlán – Tlatelolco, donde calculó más de 60 mil personas que se dedicaban a comprar y vender todo género de mercaderías “en un magno concierto de voces y de murmullos que se escuchaban desde una legua”.⁶⁰ En el México virreinal los pregoneros empeñaban tambores para acompañar los avisos.

La imprenta fue traída por un impresor de Sevilla, llamado Juan Pablos; *La Escala espiritual* de San Juan Clímaco fue el primer libro impreso en la Nueva España. En

⁵⁶ Orlando Aprile, Alberto Borrini, Miguel Daschuta y Jorge Martínez. *La publicidad cuenta su historia*. La Crujía, Argentina, 1999, p. 33

⁵⁷ Elisa Lozano, Tesis *Agustín Jiménez, sus imágenes móviles*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2008.

⁵⁸ Carlos A. Córdova. *Agustín Jiménez y vanguardia mexicana*. RM, México, 2005, p. 170

⁵⁹ Eulalio Ferrer. *Op. Cit.* p. 58

⁶⁰ *Ibidem*. p. 42

1722 nació con abundantes avisos comerciales la *Gaceta de México*, publicada por el criollo Juan Ignacio María de Castorena Ursúa y Goyeneche, considerado el primer periodista mexicano.

Juan Francisco Sahagún inició la segunda época de esta publicación el 14 de enero de 1784 y contempló la primera sección de anuncios clasificados. “*Por sólo dos reales, siendo sucinta la noticia, cualquier persona podía participar al público alguna cosa que les interese como la venta de esclavos, casas o haciendas o alhajas*”⁶¹. En 1874 comenzó la circulación, en la Ciudad de México, de un semanario que llevaba por título “El Publicista” que disponía de espacios para la publicidad.

Las revistas se convirtieron en un medio importante para la publicidad, tal es el caso de la revista *La hacienda* (llegada a México los últimos años del porfiriato) que ofrecía a los lectores las últimas novedades de diversos temas como la calidad del maíz, la forma de cosechar tabaco, y anunciaba diversos productos que la burguesía porfiriana podía consumir. De acuerdo con Lillian Briseño⁶² la publicación constaba de cerca de 100 páginas por fascículo, de las cuales 60 se destinaban a la comercialización de productos que “prometían hacer la vida más fácil, cómoda y disfrutable”.

Con la llegada del cinematógrafo, los empresarios tenían una nueva plataforma publicitaria. Así, en 1904, Ernesto Pugibet, director general de la fábrica de tabacos El Buen Tono, realizó proyecciones al aire libre con fines publicitarios, estrategia que fue copiada por otras compañías como La Tabacalera Mexicana y la Cigarrera Mexicana.

Durante estas proyecciones se alternaban las vistas en movimiento con las vistas fijas de las empresas que “patrocinaban” en ese momento la proyección. También se dio inicio con las promociones, en donde a cambio de una cantidad

⁶¹ *Ibidem*. P. 49

⁶² Lillian Briseño. *Lo que llegó para quedarse. Asomos de la publicidad en el porfiriato*. Revista Bicentenario. Vol. 3, núm 11, 2011. Pp. 35

determinada de cajetillas vacías, se obtenía el derecho de entrar a otras exhibiciones o bien, participar en rifas⁶³.

Este mismo año la Cervecería Moctezuma de Orizaba, donde Pugibet también era accionario, solicitó por encargo a los realizadores Agustín Jiménez y Enrique Rosas la producción de un documental titulado *La Cervecería Moctezuma de Orizaba*, en la que se daba un pequeño recorrido por el proceso de embotellado y empaque de la cerveza⁶⁴.

2.3 La publicidad del cine mexicano

Hasta el momento, sólo se ha referido a la Publicidad como medio para vender productos o servicios que satisfacen necesidades básicas, o que no lo son tanto; otro tipo de bienes son los intangibles que entran en procesos económicos como los productos culturales.

Los productos culturales son aquellos elaborados por el hombre como una manifestación cultural donde saltan a la vista los valores, identidad y contexto histórico del creador. No sólo se trata de bienes artísticos o populares, también son los tecnológicos y científicos, ya que las formas de expresión cultural se van modificando gracias al avance tecnológico y a la lógica de mercado.

En resumen, los productos culturales son los objetos mismos (un libro, una película, un disco) que instituyen relatos y redes de significados⁶⁵; la industria cultural les otorga un valor simbólico y les permite trascender la barrera de la practicidad y uso.

En 2009 la comunidad cinematográfica en México, lanzó un comunicado al Gobierno Federal en el que se establecieron las cualidades de este tipo de productos.

⁶³ Juan Felipe Leal. *Op. Cit.* P. 36

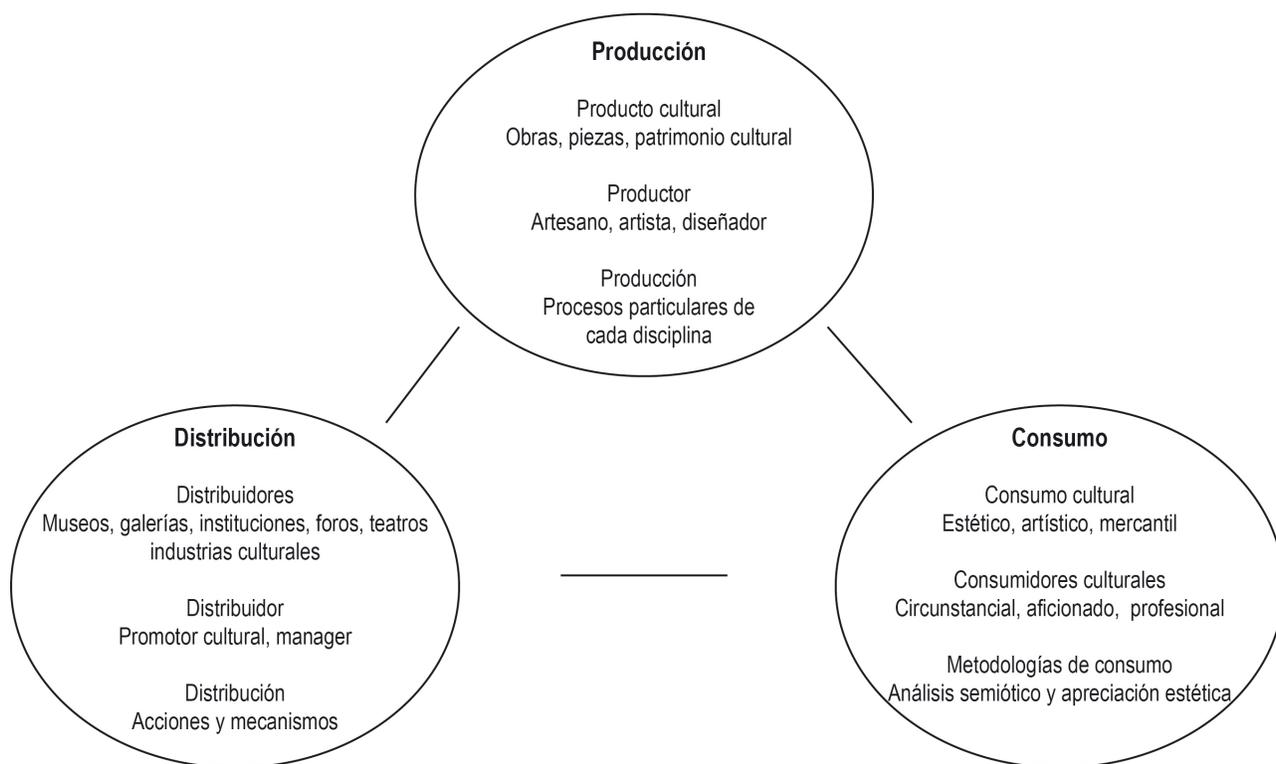
⁶⁴ *Ibidem.* P 97

⁶⁵ Néstor García Canclini. *Las industrias culturales y el desarrollo de México.* p. 38

“Estos bienes y servicios culturales no pueden ser reducidos a su sola expresión económica; son mucho más que simples objetos comerciales. Son una expresión creativa, histórica, social y cultural de la mayor importancia, son parte de lo que nos conforma, de lo que nutre nuestro conocimiento de lo real y lo imaginario, de sentimientos y emociones, de nuestra identidad y memoria.”⁶⁶

Othón Téllez⁶⁷ propone un modelo de análisis de los bienes culturales respondiendo a la idea básica de la economía, es decir, la oferta y la demanda. Este modelo estudia los tres procesos fundamentales de la industria: producción, distribución y consumo.

Triada de los productos culturales



Propuesta para una dinámica de mercado para el producto cultural.

Fuente: www.othontellez.com

⁶⁶ *Invertir en el cine mexicano es invertir en México*. 2 de octubre de 2009. <http://revistatoma.wordpress.com/category/revista-mexicana-de-cine/>. Consulta realizada el 10 de enero de 2011

⁶⁷ Othón Téllez. http://www.othontellez.com.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=61&Itemid=84. Consultado el 16 de enero de 2011. 12:30.

En el caso del cine se adaptó este modelo, donde el producto cultural es la película misma, los canales de distribución son los lugares donde se presenta la proyección, y para que pueda llegar al tercer nivel, es decir, que sea consumido, se requiere que haya una correcta publicidad de la misma. Nadie verá la producción si no se sabe de ella.⁶⁸

La industria cinematográfica entendió esto a la perfección y los realizadores consideraron a la publicidad particularmente importante porque les ayudaba a atraer a los espectadores y podía influir, ayudar en sus carreras y les daba la oportunidad de pensar en proyectos futuros; tal y como pasa en la actualidad.

En un artículo de 1934 de la revista *Mundo Cinematográfico* se presentan datos obtenidos de la Asociación de Editores de Periódico de los Estados Unidos, donde:

“25 empresas formadas en igualdad de circunstancias, aquellos que en 1933 aumentaron sus gasto de publicidad en 43.6%, aumentaron sus ganancias en un 154.9% y los que redujeron sus gastos en este rubro del 33.4%, tuvieron una mengua de 34% de sus ganancias.”⁶⁹

A pesar de los números positivos, promocionar una película no era una tarea fácil, así lo anota Salvador Ortigosa, jefe de publicidad de la productora FILMEX; en ocasiones debían responder a los diversos intereses de quienes trabajaban en una producción, por ejemplo los actores quienes en ocasiones no estaban de acuerdo con la publicidad porque pensaban que esta afectaba su imagen o sus intereses personales.

Ortigosa cita que se debía ser cuidadoso al elegir las frases con las que se publicitaba una película porque la frase más sencilla se podía ser el mejor vehículo para llegar al público. Si se exageraba en los elogios diciendo que el filme era la

⁶⁸ Pedro Zurita. *Cómo distribuir su filme y no morir en el intento*. Videoteca del Sur Inc., Nueva York, 2009, p. 45

⁶⁹ *La enorme fuerza de la buena Publicidad*. Mundo Cinematográfico. Año V, No. 50, 1934. p. 7

“octava maravilla” y no lo era, el público sería engañado pues “la publicidad en términos generales nunca debe salirse de los estrechos cauces de la verdad sin llegar a olvidar, naturalmente, que es el mismo público quien debe descubrir la verdad”⁷⁰.

En un inicio, los empresarios recurrían a ciertas estrategias como la elaboración de boletines, contratación de músicos que anunciaran la función y el cuidado precio siempre ha sido importante: más vistas, por menos centavos. También era fundamental contar con un buen manipulador de cinematógrafo, que pudiera evitar que este vibrara y la proyección fuera mala, de eso dependía su prestigio.

Así es como comenzó la publicidad del cine en el país, gradualmente se fueron elaborando carteles, boletines y programas de mano. José Guadalupe Posada, artista mexicano, grabador e impresor, aplicó su arte para algunos programas de mano, de las llamadas *vistas*.

Ángel Miquel⁷¹ señala al 5 de febrero de 1917 como la fecha que marcó el inicio de un periodo de paz que posibilitó el florecimiento y consolidación de las empresas culturales. Después de varios años de guerra, con la firma de la Constitución, se unían las distintas fuerzas que habían participado en la Revolución.

De estas empresas surgieron diarios y revistas que sustituyeron a la prensa partidista, y en la que el contenido estaba compuesto por crónicas, chismes y anuncios relativos al cine. Los periodistas conocieron de primera mano los entretelones del cine, realizaban notas publicitarias y artículos sobre las estrellas. Comenzaron a circular revistas especializadas como *Cine Mundial*, publicada en español, en Nueva York.⁷²

⁷⁰ *Ibidem*

⁷¹ Ángel Miquel. *Op cit.* P. 91

⁷² *Ibidem.* P. 91

Poco a poco la publicidad comenzó a tomar su lugar en la industria, por ello, durante la primera mitad de la llamada *Época de oro*, estuvo en manos de productores individuales que contrataban a quienes diseñaran las carteleras de los periódicos y los carteles. Muchos productores utilizaron los servicios de Vargas Publicidad, propiedad de Juan Antonio Vargas Ocampo, quien dirigió la firma y fue precursor en la publicidad de cine mexicano.

Vargas Ocampo se involucró en la promoción de la película *Santa* (Antonio Moreno, 1931). Para los años treinta, Vargas Publicidad se hacía cargo de la mayor parte de la publicidad cinematográfica y en 1940, se asoció a dos dibujantes empresarios, Ángel Alcántara Pastor y Luis Cruz Manjarréz, para fundar la Sección 46 del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), dedicada a la publicidad.

La sección estaba compuesta por tres tipos de trabajadores de la promoción de películas: periodistas (reporteros y críticos), publicistas (quienes realizaban las campañas publicitarias), y dibujantes (responsables del diseño de anuncios en periódicos, de los fotomontajes para las salas de cine y de carteles).

También estaban activas otras pequeñas firmas publicitarias, Publicidad Palafox, propiedad del publicista José Luis Palafox y Publicidad Cuauhtémoc, S.A. respaldada por una cadena nacional de cine; ésta última se limitó a producir las versiones mexicanas de carteles de películas extranjeras⁷³

2.3.1 Soportes de la publicidad cinematográfica

Durante los años veinte y principios de los treinta, la prensa se convirtió en el mejor aliado de la publicidad del cine; surgieron revistas especializadas como *Cine Mundial*, *Photophilm*, *Magazine Fílmico*, *Novelas de la Pantalla* y *Cinema*

⁷³ Rogelio Agrazsanchez. *Cine Mexicano, carteles de la época de oro 1936 – 1956*. Chronicle Books, S. Francisco, California, 2001 p. 15

Reporter.⁷⁴ La idea fundamental era impulsar a las estrellas locales por medio de entrevistas, crónicas y concursos; lamentablemente en la naciente industria cinematográfica nacional, esto no sucedió y los periodistas se tuvieron que conformar con aplaudir a los compatriotas que triunfaban en Hollywood como Lupe Vélez, Ramón Navarro y Dolores del Río.

Conforme se dio el crecimiento de la industria cinematográfica en el país, los críticos de cine y reporteros se hacían insuficientes, por lo que el cine se apoyó de otros medios impresos como el cartel, el fotomontaje o *lobby card*; éstos tenían el *still* como materia.

2.3.1.1 El cartel

El segundo medio publicitario más importante del siglo XIX fue, sin duda, el cartel, pues como se ha comentado, la litografía favoreció amplias tiradas de carteles en formatos grandes y de vistosos colores. Además grandes artistas, atraídos por el nuevo medio expresivo o por el dinero de la publicidad, o por ambas cosas, se emplearon con entusiasmo en este arte.

El cartel también fue el mejor medio publicitario debido al escaso grado de alfabetización, pues con pocas letras, facilitaban el acceso y difusión de la información. Las ilustraciones eran pocas, aunque empezaron a emplearse matrices en madera para estampar algunos emblemas y dibujos heráldicos y, en ocasiones, una escena teatral o de un espectáculo. Se calcula que en Londres, en 1851, había 150 pegacarteles, capaces de pegar 100 carteles diarios.

Algunos artistas que se vieron seducidos por el arte del cartel y que dieron la pauta para su elaboración son Jules Cheret y Henri de Toulouse – Lautrec. El primero, después de haber vivido en París donde aprendió las técnicas de grabado y la litografía, llegó a Londres en 1859 donde empezó a imprimir.

⁷⁴ Elisa Lozano. "Figuroa antes de Figuroa". Luna Córnea. No. 32. Gabriel Figuroa. p. 19

Cheret utilizó tanto piedras litográficas como colores básicos, y obtenía matices mediante la superposición o la oposición de los colores. Toulouse – Lautrec, por su parte, sería respetado como el padre del cartel moderno⁷⁵, dejando plasmada la ecléctica vida nocturna parisina.

El cine no podía quedarse lejos de esta forma publicitaria que se convirtió en un vehículo para promover una película y atraer a la gente a los cines; así lo entendió Salvador Toscano (Gdl, 1872 – 1947) uno de los grandes visionarios, no sólo por su trabajo fílmico, sino empresarial, en México. Con la compra de material a otros colegas, la instauración de dos o más cámaras en una filmación y la renta de inmuebles para exhibiciones más formales, puso los cimientos para una industria cinematográfica.

Toscano creía firmemente en la inversión en gastos de publicidad porque al ser un espectáculo reciente y que pocos conocían, el cine tenía que competir con otras diversiones como el teatro o las peleas de gallos. En este sentido, su primera empresa *Cinematógrafo Lumière* se anunciaba en los diarios más populares del país.



Estructura predominante en los carteles de principio del siglo XX. Fuente: CD – ROM *Un pionero del cine en México. Salvador Toscano y su colección de carteles*

El empresario jalisciense coleccionó más de 200 afiches cuyas fechas van desde 1897 hasta 1936. Haciendo un análisis de estos ejemplares, la estructura de los carteles era la siguiente: nombre de la empresa a la que pertenecía el material que sería proyectado; lugar; fecha; programa (duraba alrededor de

⁷⁵ www.jules-cheret.org. Consultado el 16 de enero de 2011 a las 13:15 hrs.

media hora); y precios, que variaban de acuerdo a las tandas que contenían ocho vistas. Cada tanda costaba 25 centavos.

Los titulares de los carteles tenían que magnificar al cinematógrafo y lo hacían con frases como *¡Gran función monstruo!*, *¡Un año de rodaje!*⁷⁶. Algunas de las vistas exhibidas eran *Llegada del tren*, *Regador y travieso regado*, *Comida en familia*, *Primeros pasos del bebé* y *Obreros saliendo del taller*⁷⁷.

En 1903, Salvador Toscano y Román J. Barreiro fundaron la *Compañía Cinematográfica Nacional*, que de acuerdo con el investigador Ángel Miquel⁷⁸, en un principio hacía uso de publicidad más convencional para anunciar sus funciones como tocar música fuera del teatro; al crecer y ser una empresa sólida, le bastaba con el uso de los carteles y programas de mano.

Los carteles evolucionaron y comenzaron a incluir anuncios de otros productos o empresas, con pequeños *slogans* que se colocaban en la parte inferior de los afiches. Con la venta de estos espacios, el exhibidor podía ayudarse con los gastos de impresión y distribución, una solución que es utilizada hasta la fecha por las productoras.

Los impresores mismos comenzaron a dejar huella en estos espacios publicitarios y publicaban su nombre y dirección; algunos ejemplos son *El libro diario* (Mesones 14, México); Adolfo L. Parra (Escalerillas 2, México); M. Gómez (Durango); *El norte* (Victoria 112, Chihuahua); Ramón Padilla; Jesús Franco; *Lotería del Estado*; R. Vélez; N. Espinosa (Zacatecas); Valdés de Anda (Torreón), entre otros.

A partir de 1913 los adelantos en las artes gráficas permitieron la impresión de grabados basados en fotografías de personajes públicos, políticos o actores. Como nos dice Miquel “*la imagen añadiría a los impresos el atractivo de un mayor*

⁷⁶ Michel Chion. *Op. Cit.* P. 465

⁷⁷ Ángel Miquel. *Un pionero del cine en México Salvador Toscano y su colección de carteles*. CD ROM. UNAM-Fundación Carmen Toscano IAP.

⁷⁸ *Ibidem*.

*realismo y los emparentaba más directamente con el medio de difusión masiva que propagandizaban*⁷⁹.

El historiador Aurelio de los Reyes⁸⁰ afirma que los materiales publicitarios eran controlados por una oficina gubernamental llamada Diversiones Públicas; los empresarios de espectáculos estaban obligados a remitir ejemplares de sus anuncios para que los funcionarios comprobaran que la oferta que ofrecían era cumplida.⁸¹

La importancia del cartel fue tal, que algunos estudios hollywoodenses imprimieron un promedio de 7 mil a 13 mil carteles por película; algunos afirman que hubo tirajes hasta de 20 mil⁸². Los carteles mexicanos (así como sus contrapartes estadounidenses) estaban concebidos con fines utilitarios por lo que las litografías eran impresas sobre papel relativamente barato, es decir, su durabilidad no tenía mayor importancia.

Pascual Espinoza⁸³, laboratorista que trabajó en los años cuarenta en los Estudios Churubusco, aclara que la primera agencia de publicidad dedicada al cine fue fundada por Juan Antonio Vargas quien creó una escuela donde se elaboraron los dibujos de los afiches. Vargas Publicidad atrajo a los diseñadores José y Leopoldo Mendoza, Heriberto Andrade, Roberto Ruiz, Eduardo Urzáiz, y a los hijos del mismo fundador, Juan Antonio y Armando.

Para hacer un cartel, el productor de la película pedía a la agencia un boceto hecho a base de las imágenes fotográficas y texto que él mismo proveía; a partir

⁷⁹ *Ibidem*

⁸⁰ Historiador e investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, quien recibiera un reconocimiento especial de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas de Estados Unidos, en honor a su ardua labor al conocimiento del cine mudo mexicano.

⁸¹ Raúl Miranda. *El cartel del cine mexicano*. http://www.correcamara.com.mx/index.php?mod=noticias_detalle&id=1283. Consultado el 15 de enero de 2011 a las 11:00, am.

⁸² Rogelio Agrasánchez. *Op.cit.*

⁸³ Pascual Espinoza apoyó a los cienastas con el revelado de negativo de sus películas, así como la elaboración de copias positivas compuestas de largometraje. Actualmente es investigador y dueño de un importante acervo fotográfico de las grandes estrellas del cine mexicano.

de ese momento, el proceso tomaba entre una y dos semanas. Al aprobarse el diseño, se mandaba imprimir en tirajes de dos a tres mil ejemplares.

Los artistas tenían cierta libertad, pero debían apegarse a las instrucciones de los productores⁸⁴. Acudieron a las figuras retóricas como la metáfora, la metonimia y el collage.

Otros diseñadores que empezaron a tener firma de autoría son M. Caro, Romero, y Ernesto García Cabral “El Chango”, cuyos diseños caricaturizados de las películas del comediante Tin Tan, lo harían famoso. También dibujó, como lo expresa Raúl Miranda, “a las mujeres plenas de sinuosidades voluptuosas de las comedias apasionadas del cine mexicano”⁸⁵. Para elaborar el cartel, a García Cabral no le bastaba con la información sobre la película, acudía a los sets fílmicos para extraer de ahí sus divertidas ideas gráficas.

En tiempos de guerra, una multitud de artistas de todo tipo se refugiaron en el país, entre ellos, algunos españoles especialistas en artes visuales, como los pintores y cartelistas José y Juanino Renau, que llegaron a México en 1939. José Renau trabajó en diversas disciplinas, desde el fotomontaje, el muralismo, el cartelismo, hasta el diseño publicitario, a pesar de que el trabajo por encargo no le satisfacía.

Renau desarrolló la técnica expresionista de luces y sombras en los rostros y en los cuerpos; fue creador de profundidades tonales y de estados emocionales. Representativos de él son también los cambios o cortes de tipografía, en las letras de las conjunciones y artículos de los títulos de las películas.

La mayor parte de los carteles hechos después de 1944 fueron producidos por una sola agencia de publicidad, Ars-Una, propiedad del productor Salvador Elizondo.

⁸⁴ http://www.mexfilmarchive.com/documents/ver_para_creer.html consultado el 23 de julio de 2012 a las 21:26 hrs.

⁸⁵ Raúl Miranda. *Op cit*

Los carteles de los años treinta y cuarenta mostraron paradójicamente una estética colorista a pesar de que las películas eran en blanco y negro. En la medida en que las distribuidoras de cine competían y había que provocar la preferencia, el cartel fue el medio para seducir al posible consumidor. Gracias al uso del aerógrafo, el cartel mexicano tuvo un estilo propio donde se privilegiaba el rostro de los artistas, con fines de taquilla.

2.3.1.2 La fotografía

La fotografía es fiel testigo de diversos acontecimientos históricos, políticos y sociales. Desde la llegada de los primeros aparatos de daguerrotipos a nuestro país en 1839⁸⁶, se convirtió en el vehículo ideal para registrar hechos, hacer tomas de paisajes y vistas de la ciudad. Entre los años 1848 y 1860 aparecieron el ambrotipo y el ferrotipo, que gracias a su bajo costo, lograron ser accesibles para las clases populares.

Más adelante llegó el colodión húmedo que permitía reproducir en serie la misma imagen. Rebeca Monroy nos muestra uno de los ejemplos más claros de cómo se aprovechó la oportunidad de multirreproducción: durante el imperio de Maximiliano y Carlota (1864 - 1867), éstos difundieron su imagen como recurso publicitario propiciando que la fotografía comenzara a realizarse con diferentes intenciones y usos sociales⁸⁷.

El retrato comenzó a tomar fuerza y en 1870 la Ciudad de México ya contaba con 75 establecimientos fotográficos. Durante el porfiriato se consolidó este género abriéndose los más importantes y refinados estudios fotográficos en la ciudad,

⁸⁶ Alberto Castillo Troncoso. "La historia de la fotografía en México (1890 – 1920), La diversidad de usos de la imagen", *Imaginarios y fotografía en México 1839 – 1970*. Barcelona: Editorial Lunwerg; México: Conaculta-INAH-SINAFO, 2005. P. 59

⁸⁷ Rebeca Monroy Nasr. *Historia de la fotografía en México*. <http://www.mexicodesconocido.com.mx/historia-de-la-fotografia-en-mexico.html>

Antfoco Cruces y Luis Campa, los Hermanos Valletto y Celestino Álvarez, por nombrar sólo algunos⁸⁸.

Al llegar el movimiento revolucionario, se experimentó un cambio en el uso y recepción de las imágenes gracias a su incorporación en magazines y después en la prensa periódica. Los primeros diarios en hacer uso de la fotografía para ilustrar la información fue *El Universal ilustrado*, *La semana ilustrada*, *Revista de revistas* y *Excelsior*.⁸⁹

En octubre de 1911 se fundó la primera Asociación de Fotógrafos de Prensa de la Ciudad de México, encabezada por Agustín Víctor Casasola, Abraham Lupercio, Eduardo Melhado, Ezequiel Álvarez Tostado y Antonio Garduño. Ese mismo año Casasola fundó la primera Agencia Mexicana de Información Fotográfica, con este paso, la circulación de fotografías y su distribución en periódicos nacionales y extranjeros, se amplió notablemente.

En 1918 se creó la Compañía Industrial Fotográfica especializada en tarjetas postales con retratos de divas, coristas y demás figuras del mundo del espectáculo⁹⁰. En los años 20, la prensa plana y de baja calidad tonal en la reproducción de imágenes fue sustituida por el rotograbado, lo cual significó una mejor impresión tonal de la imagen y mayor definición de los detalles de las sombras y las luces, esto apoyó a los artistas de la lente desarrollar sus habilidades.

Atraídos por el contraste social, llegaron a México dos fotógrafos extranjeros, el estadounidense Edward Weston y su acompañante la italiana Tina Modotti. Con una visión totalmente vanguardista de la fotografía y concibiéndola como un arte lejos de los cánones pictóricos, Weston y Modotti impactaron a los jóvenes fotógrafos que buscaban su propia plástica; entre ellos se encontraban Manuel y Lola Álvarez Bravo, Aurora Eugenia Latapí, Emilio Amero, Luis Márquez, y Agustín

⁸⁸ *Ibidem*

⁸⁹ Alberto Castillo Troncoso *Op cit.* p. 67

⁹⁰ *Ibidem*

Jiménez⁹¹. Las imágenes de estas jóvenes promesas contenían un gran sentido del humor, eran críticas y mordaces; procuraban las más audaces composiciones con ángulos y elementos estéticos novedosos.

A partir de estas nuevas formas de fotografía, la relación de la fotografía y la publicidad era indudable, como lo había demostrado en 1927 Lázló Maholy – Nagy:

“En la actualidad sabemos que incluso la publicidad requiere fuerzas creativas, al igual que cualquier otra forma de creación plástica. Sobre esa base, entre otras cosas se plantea el vínculo mental y material que establecemos entre publicidad y fotografía como creación óptica”⁹².

Como lo indica Elisa Lozano⁹³, Maholy – Nagy elimina la línea divisoria entre la fotografía pura y la fotografía plástica, elevando la fotografía publicitaria a la categoría de gran arte, ya que para él, cualquier experiencia plástica debía integrarse en la existencia concreta y cotidiana.

En los años 30 y 40 se consolidó una importante aportación de imágenes impresas en diarios y revistas. En estos años los reporteros gráficos y fotógrafos mantenían una fuerte competencia para obtener lo que se llama “un hit fotográfico”, es decir, la exclusiva o la portada de una revista⁹⁴.

Lo anterior fomentó que los artistas de la fotografía se dejaran llevar por el mundo publicitario, así encontramos que Raúl Martínez Solares anunciaba los sombreros de *La liebre*, mientras Manuel Álvarez Bravo ofrecía imágenes de la *Enciclopedia Espasa Calpe*, Gabriel Figueroa hacia imágenes para la fábrica de camisas *México*, los polvos *Coty* y las medias *Greta*⁹⁵.

⁹¹ Elisa Lozano, *Luces, cámara, acción. Cinefotógrafos del cine mexicano (1931 – 2011)*, p. 19

⁹² Elisa Lozano, “Figueroa antes de Figueroa”, *Luna Córnea No. 32 - Gabriel Figueroa*, Centro de la Imagen, México, sep - dic 2008. p 23

⁹³ *Ibidem*. P 23

⁹⁴ Alberto Castillo Troncoso. Op cit. P. 135

⁹⁵ Elisa Lozano, *Op cit.* p. 24

2.3.1.2.1 La foto fija o Still

El uso del *still* se remonta a la época silente cuando en Estados Unidos aparece *Photoplay* (1911), que era la primera revista especializada en cine a la que le seguiría *Vanity Fair* (1914), la cual en la actualidad se sigue distribuyendo. Estas revistas publicaban retratos de los actores de moda y el trabajo detrás de cámara, que de acuerdo con Elisa Lozano influyeron en la construcción del *glamour* y el *star system* de Hollywood.⁹⁶

En los años veinte el primer estudio fotográfico que estableció la producción de *stills* fue el *Famous Player Lasky* al que acudían actores caracterizados como sus personajes para tomarse fotografías promocionales. Después se instalaron las primeras galerías de retratos en el interior de los estudios de cine como la MGM o la Paramount.⁹⁷

Elisa Lozano⁹⁸ infiere que uno de los primeros *stillmen* identificado en la meca del cine fue Alfredo Gondolfi, quien trabajara en la cinta *The Squaw Main* (Cecille B. de Mille, 1914). El realizador consideró que la foto fija era un documento gráfico que podría funcionar como medio publicitario.

A Gondolfi le siguieron, entre muchos otros, James Abbe, uno de los artistas más influyentes; Joan Crawford (*Monatna Moon*, 1930); Buster Keaton (*Sherlock*, 1924) y Ruth Harriet Louis (*Ana Karenina*, 1935), fotógrafa profesional que en 1925 se convirtió en la primera mujer de Hollywood trabajando en MGM, haciendo retratos de Greta Garbo⁹⁹.

La actriz Mary Pickford (*Little Annie Rooney*, 1925) fue una de las primeras estrellas en reconocer el valor del *still* para alimentar su imagen en la pantalla. Se dice que durante los años veinte la rubia gastó hasta 50 mil dólares al año en la

⁹⁶ Elisa Lozano. Tesis "*Agustín Jiménez, sus imágenes móviles*"

⁹⁷ *Photographers in Hollywood*, London, Columbus Books, 1987.

⁹⁸ Elisa Lozano. *Op cit.*

⁹⁹ www.ruthharriettlouise.com. Consultado el 16 de enero de 2011 a las 14:00 hrs,

producción de imágenes publicitarias¹⁰⁰.

Otro influyente artista de la época será Witzel, quien contratado por la Fox immortalizará a la voluptuosa Theda Bara caracterizada como Cleopatra, Salomé y Madame du Barry, imágenes vendidas por cientos a un grupo cada vez mayor de fanáticos del cine¹⁰¹.

En México, muchos fotógrafos fueron solicitados por las productoras para hacer fotos fijas. Lozano asegura que el *stillman* requería de un profundo entendimiento del lenguaje cinematográfico para *aprehender el espíritu de una secuencia* en una sola imagen; es decir, realizar una síntesis de la película desde un encuadre exacto, y así poder elaborar un material publicitario que invitara al público a las salas de cine.¹⁰²

Los *stills* debían contar la película sin contarla y daban señas de su carácter, si era de época o contemporánea, si había una enfermedad o un asalto, asimismo mostraba qué personajes se amaban o aborrecían. Dan cuenta de la época, el lugar y las clases sociales a las que pertenecían los protagonistas¹⁰³

Como se comentó en el capítulo anterior, el *still* contiene escenas de las películas que se obtenían durante la filmación y en poses previas o posteriores al rodaje, por lo que los actores se encuentran en una postura fija y/o un encuadre ligeramente diferente.

En la siguiente imagen se observa una fotografía de una escena de la película *Enamorada* de Emilio Fernández (1946), donde los personajes de María Félix (Beatriz Peñafiel) y Pedro Armendáriz (Juan José Reyes), se encuentran discutiendo uno frente al otro; en la secuencia original, los personajes nunca hablan de frente.

¹⁰⁰ Elisa lozano, *Op cit*

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² Elisa Lozano. Tesis *Agustín Jiménez, sus imágenes móviles*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2008.

¹⁰³ Julia Tuñón. "Entre fotos te veas: del cine al still". *Luna Córnea*, No. 24. *México Cinema*. p. 32



Pedro Armendáriz y María Félix en still de la película *Enamorada* (Emilio Fernández, 1946). Fuente: Fundación Televisa

De acuerdo con el fotógrafo Mario Argumedo¹⁰⁴, para realizar las fotografías, el director proporcionaba el guión o la historia al *foto fijas* para que lo revisara previamente y una vez que llegaba a la filmación debía tener claro cuáles serían las escenas de mayor importancia; esto a petición del director, del productor o del mismo *stillman*.

Julia Tuñón¹⁰⁵, Doctora en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, explica que la importancia del *still* reside en que “permitía construir un modelo imaginario previo de lo que íbamos a ver, un modelo evidentemente muy personal y subjetivo, pero con el que forzosamente la película dialogaba”. Si bien

¹⁰⁴ Entrevista realizada a Mario Argumedo el 20 de enero de 2011

¹⁰⁵ *Ibidem*. p 32

el *still* se adelanta al argumento de la película, no es tan claro, propiciando la imaginación de aquellos que lo observan.

Es la misma Tuñón quien nos cuenta como en los cines, previo a la entrada, se hacía una revisión de los materiales publicitarios a manera de ritual, los *stills* no aparecían propiamente en un orden cronológico, y por sí solas carecían de significado alguno. Una vez finalizada la función, este mismo ritual se llevaba a cabo pero ahora las imágenes ya poseían una carga significativa, por lo que el público buscaba la escena que más le hubiera conmovido.

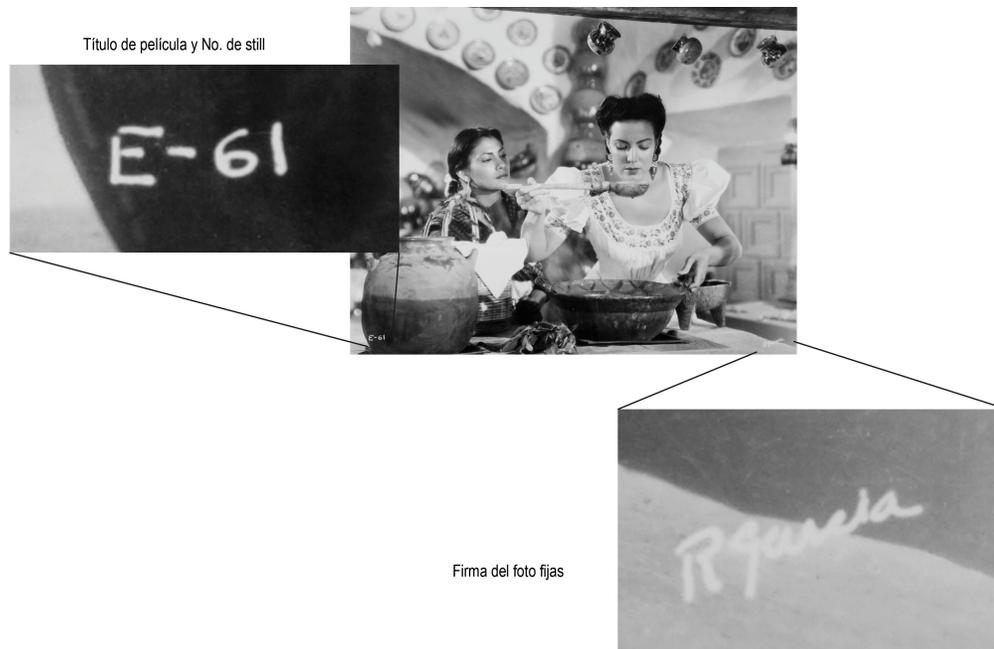
Eulalio Ferrer¹⁰⁶ asegura que uno de los logros más importantes del lenguaje publicitario es establecer una identidad o afinidad entre las características distintivas de un producto o servicio y el modo de ser de la gente, mediante una atribución recíproca del prestigio; función que de acuerdo al relato de Julia Tuñón, el *still* cumplía¹⁰⁷.

A veces el *still* sobrevive al filme, y entonces se comprende la dificultad para hacer una interpretación iconográfica ya que no cuenta con apoyos como el texto en el caso del cartel o del fotomontaje. En otros casos, el *still* dice poco de sí mismo pues es en función del argumento del filme que adquiere un significado. De esta manera se deduce que el *still* es un subproducto de la película.

La medida de un *still* es de 8 x 10" y en este espacio se identifican algunos datos que son de importancia para su catalogación como la abreviación del título de la película, el número de serie y en algunos casos, la firma del autor. En el ejemplo siguiente observamos a la izquierda la clave E – 61 en donde "E" refiere a la película *Enamorada* y el 61 es el número de still en la secuencia; en el lado derecho se encuentra la firma del fotógrafo, en ese caso se trata de Rafael García. La ubicación de estos datos varía de izquierda a derecha.

¹⁰⁶ Eulalio Ferrer. *La Publicidad textos y conceptos*. P. 168

¹⁰⁷ Julia Tuñón. *Op cit*



Fuente: Elaboración propia con base en la revisión de stills

Una forma de presentar este conjunto de foto fijas era el fotomontaje. Con las nuevas técnicas de impresión, la imagen comenzó a tener mayor importancia, y se reconoció como el soporte de la comunicación visual que materializa un fragmento del mundo perceptivo (entorno visual), susceptible de subsistir a través del tiempo, y que constituye uno de los componentes principales de los *mass media* (fotografía, pintura, ilustraciones, escultura, cine y televisión)¹⁰⁸

Surge así otro tipo de afiche, el llamado fotomontaje o *lobby card*. El fotomontaje consistía en la combinación de dibujos y textos alusivos a la película y eran importantes, sobre todo, para que las audiencias los vieran en pizarrones colocados a las entradas de los cines como rememora Tuñón.

El fotomontaje de la película *El compadre Mendoza* (Fernando de Fuentes, 1933) que se presenta a continuación, es el mejor representante del inicio de la fabricación de estos materiales, en el cual se exponen claramente los dibujos y las

¹⁰⁸ Abraham Moles. *La comunicación y los mass media*, Mensajero, Bilbao, 1975, P. 339

letras hechas a mano, que se hacen acompañar de una foto fija de Carmen Guerrero, Alfredo del Diestro y Antonio R. Frausto.



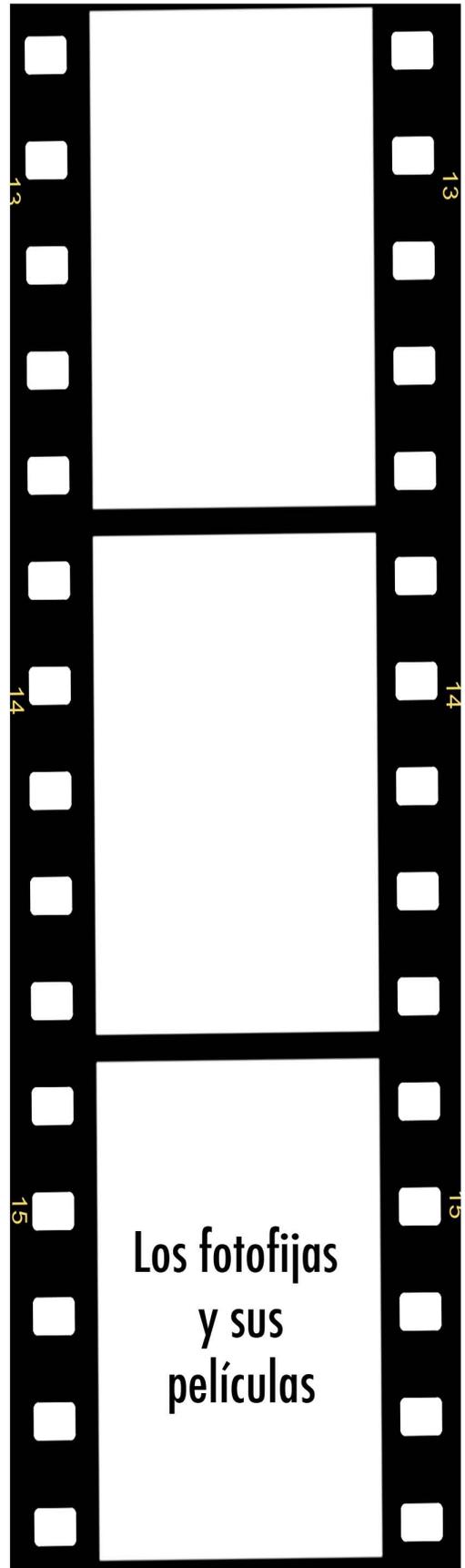
Fotomontaje con *still* de la película *El compadre Mendoza* (Fernando de Fuentes, 1933). Colección FilMOTECA de la UNAM

Con el paso del tiempo los fotomontajes también fueron adquiriendo nuevas formas de impresión; las ilustraciones y la tipografía de estos materiales fueron evolucionando. Estos diseños funcionaban como soporte de las fotos fijas que ocupaban el mayor espacio visual.

Varios directores de fotografía consagrados iniciaron su carrera como *stillman*. A mediados de los años treinta los *stills* y retratos de estrellas firmados por Jiménez se publicaron en las páginas de *Revista de Revistas*¹⁰⁹ junto a los de Ezequiel Carrasco, Gabriel Figueroa, Manuel Álvarez Bravo, Gilberto Martínez Solares, Víctor Herrera, Guillermo Baqueriza, Alex Phillips, Roberto Thurnbull e incluso, con los de Clarence Sinclair, uno de los más célebres fotógrafos de estrellas.¹¹⁰

¹⁰⁹ Como ejemplo véase el número 1256, 10 de junio de 1934.

¹¹⁰ Elisa Lozano. *Op cit.*



**Los fotofijas
y sus
películas**

Los foto fijas y sus películas

En los años treinta y cuarenta, las foto fijas son el medio más eficaz para la publicidad gracias a que permiten la identificación del espectador con sus estrellas; se reconocen a sí mismos en una especie de ensoñación, en la cual se vive a través del cine. Tal como lo manifiesta el escritor Carlos Monsiváis¹¹¹.

En las caras (ésta es la creencia) cristaliza la historia, allí se conjugan las múltiples y únicas versiones de la nacionalidad. En esos años, en un nivel, en el de la formación y el afianzamiento del público, también son muy categóricos los close ups de los actores “característicos” y de los extras. Filosofía adyacente: si la revolución nos enseñó a mirarnos a nosotros mismos, conviene especificar quiénes somos, es decir, cómo nos acepta, esencializa y distorsiona el espejo del cine. La cámara, según propios y extraños, se adentra en las inmensidades de una nación.

De los Reyes asegura que las foto fijas contribuyeron “al *proceso de divinización* de la belleza masculina y femenina al asociar el *glamour* con el ideal de belleza clásica renacentista [...] que aunado al expresionismo alemán los fotógrafos americanos elevaron a categoría de Gran Arte.”¹¹²

Los *stills* evocaban las más grandes historias de amor o batallas épicas; invitaban a crear y recrear paisajes, en donde se encontraban los villanos o héroes a los que se idealizaba. Fueron referentes y fuentes de inspiración para creativos y dibujantes en la realización de otros materiales promocionales como carteles y fotomontajes.

El still era el medio de comunicación entre los productores y el público, y muchos de estos materiales publicitarios se convirtieron en parte de la memoria colectiva de nuestro país. Con los ojos de los foto fijas podemos observar algo más que una

¹¹¹ Carlos Monsiváis, Los rostros del cine mexicano, p. 10

¹¹² A. De los Reyes, “Dolores del Río y el proceso de divinización de la belleza en el *still* publicitario de Hollywood”, en Rebeca Monroy Nasr (coord), *Múltiples matices de la imagen: historia, arte, percepción*, p.18- 27.

escena de una película: hay arte, conflictos, deseos, y valores provenientes del mismo autor.

Sólo algunos fotógrafos de fijas se convirtieron en destacados cinefotógrafos, quiénes no lo lograron se tropezaron con obstáculos sindicales, lo que hace aún más difícil rastrear los registros de quienes colaboraron como foto fijas en las películas. El fotógrafo Mario Argumedo recuerda que a pesar de su importancia, en los créditos difícilmente aparecía el nombre de los *stillmen*.

Con el paso del tiempo, los *stills* estos se han convertido en un medio de documentación y referenciación de las películas mismas. Lamentablemente, no se cuenta con la información necesaria para poder llevar a cabo una catalogación que especifique, el año, el director y sobre todo el autor de la fotografía. Si bien, el laboratorista y coleccionista, Pasucual Espinoza tuvo la precaución de marcar muchas de las fotografías, otras tantas no corrieron con la misma suerte, perdiendo el registro de su colaboración en dicho trabajo.

Enrique Solórzano¹¹³, fanático del cine y colaborador de la Filmoteca de la UNAM, admite que la documentación será más complicada porque hay pocas personas que reconocen a quienes aparecen en las fotos fijas, y mucho menos quienes eran los fotógrafos; infiere que los recibos de pago de estas personas pertenecientes a los dos sindicatos de mayor importancia, el STIC y el STPC, fueron eliminados al ser archivo muerto.

Muy poca es la información sobre los foto fijas, quiénes eran y en qué películas colaboraban, en tal virtud, es imperiosa la necesidad de rescatar los nombres de aquéllos que lograron que el cine de la época de oro trascendiera, y dejara la pantalla para ser la carnada perfecta para atraer al público.

¹¹³ Enrique Solórzano es conocido por su participación en el Gran premio de los 64 mil pesos, gracias a su extraordinaria memoria, así como por su ardua labor en la Filmoteca de la UNAM, donde desde hace largos años se dedica a claificar e identificar decenas de miles de fotografías y organizarlas en un archivo. Ha publicado artículos sobre cine mexicano y norteamericano en periódicos y revistas y tiene un libro sobre Arturo de Córdova.

A continuación, se hace un recuento de quiénes fueron los fotógrafos de fija de la época, y en qué películas colaboraron.

3.1 Manuel Álvarez Bravo (1902 -2002)

Recordado como el mayor representante de la fotografía latinoamericana del siglo XX, Manuel Álvarez Bravo trabajó desde pequeño para ayudar a la economía familiar. Rodeado por la afición a la fotografía que su abuelo (pintor) y su padre (maestro) poseían, descubrió tempranamente las posibilidades de la cámara y procesos fotográficos, iniciándose de forma autodidacta en la fotografía en 1922.

Influido por sus estudios de pintura en la Academia de San Carlos, abordó el Pictorialismo¹¹⁴ y después exploró el Cubismo y la Abstracción. En 1930 inició con la fotografía documental, pues Tina Modotti, al ser deportada de México, le dejó su trabajo en la revista *Mexican Folkways*, siguiendo de cerca a los muralistas del momento Diego Rivera, José Clemente Orozo y David Alfaro Siqueiros¹¹⁵, a quienes admiraba por sus discursos políticos y artísticos.

De 1943 a 1959 trabajó en el cine realizando fotografías fijas, seducido por el misterio de las imágenes en movimiento; esta fue la relación más larga que tuvo con el cine mexicano, a pesar de haber sido maestro en escuelas dedicadas a la formación de cineastas. En sus primeros ensayos cinematográficos utilizó una cámara comprada a Eduard Tissé, el fotógrafo lituano que colaboró con Eisenstein en la filmación de la cinta *¡Que viva México!*.

Los recursos para la adquisición de ese aparato provinieron del premio que Álvarez Bravo había obtenido, a fines de 1931, en el concurso organizado por la cementera *La Tolteca*. Mil pies en formato 35 mm, obsequio del compositor Carlos Chávez, entonces jefe del Departamento de Bellas Artes, sirvieron para que el

¹¹⁴ El Pictorialismo era una estética fotográfica que intentó separarse radicalmente de la pintura y de la fotografía académica

¹¹⁵ <http://www.manuelalvarezbravo.org/espagnol/Biografia.html>. Consulta realizada el 9 de febrero de 2011

cineasta debutante experimentara con el movimiento de la cámara al tiempo que registraba la vida cotidiana de Tehuantepec.

Varios rodajes de películas tuvieron un testigo de lujo en el fotógrafo mexicano que en su obra personal había conseguido producir “verdaderas evidencias de lo invisible”, a decir del poeta Xavier Villaurrutia¹¹⁶. Tal fue el caso de *La perla* dirigida por Emilio Fernández en 1945, y que fue acreedora de varios premios Ariel, como Mejor película, Mejor dirección, Mejor fotografía y Mejor actuación masculina estelar.



María Elena Marques en still de la película *La perla* (Emilio Fernández, 1945). Fuente: Fundación Televisa

¹¹⁶ “Álvarez Bravo, stillman”. Luna Córnea. No. 32. México, 2009. p. 367

Al hacer una revisión de los *stills* creados por Manuel Álvarez Bravo podemos encontrar sus iniciales como forma de identificación.

A handwritten signature in black ink, consisting of the letters 'M.A.B.' in a stylized, cursive font.

Álvarez Bravo realizó los *stills* de las películas *Como todas las madres* (Fernando Soler, 1943); *Así son ellas* (Gilberto Martínez Solares, 1943); *Tribunal de Justicia* (Alejandro Galindo, 1943); *¡Viva mi desgracia!* (Roberto Rodríguez, 1943); *Me he de comer esa tuna* (Miguel Zacarías, 1944); *El rey se divierte* (Fernando de Fuentes, 1944); *Cantaclaro* (Julio Bracho, 1945); *La diosa arrodillada* (Roberto Gavaldón, 1946) y *Algo flota sobre el agua* (Alfredo B. Crevenna, 1947).

Reproducción de firma. Fuente:
Elaboración propia con base en la
revisión de *stills*

3.2 Los Argumedo

La familia Argumedo ha tenido una gran labor como foto fijas, desde Raúl Argumedo Sandoval hasta Mario Argumedo Luna, heredero de una tradición de *stillmen* y quien ahora se ha visto empujado a abandonar los sets de filmación para laborar en los Estudios Churubusco, debido a la disminución en la demanda de foto fijas como consecuencia de la llegada de nuevas tecnologías al cine.

Raúl Argumedo Sandoval (1894 – 1960)

Raúl Argumedo, fotógrafo de origen español, llegó a Veracruz donde estableció un negocio. El cine lo atrajo por casualidad, pues en los años treinta, al no existir competencia en este rubro, lo invitaron a participar como foto fijas. Este oficio lo enseñó a sus cuatro hijos: Carlos, quien se dedicaría a cuestiones de laboratorio, Joaquín, Raúl y Othón, estos tres últimos también realizarían foto fijas como su padre.

La película que realmente lanzó a la fama a Raúl Argumedo, como a todos los que colaboraron en ella, fue *Allá en el rancho grande* (Fernando de Fuentes, 1935), la cual tuvo éxito nacional e internacional, estableciendo así la fórmula para el género que le dio mayor impulso al cine nacional, el melodrama ranchero.

Allá en el Rancho Grande recurre a la nostalgia por los tiempos de la hacienda señorial, donde los cortejos acompañados con serenatas y las diferencias entre las clases sociales son pretexto para mostrar el “folclor” de nuestro país: paisajes, costumbres, hablas, vestuarios típico, que no correspondían precisamente a ningún contexto real sino a la invención de un nuevo folclor mediático, tal como lo podemos observar en los *stills* de Raúl Argumedo.



Tito Guízar en still de la película *Allá en el rancho grande* (Fernando de Fuentes, 1935). Fuente: Filmoteca de la UNAM

Como la mayoría de los foto fijas del momento, Raúl tenía control absoluto del proceso de producción de sus imágenes; desde la toma hasta la preparación de

los químicos para el revelado e impresión. Todo esto lo hacía desde su laboratorio ubicado en la calle de Tacuba, en el Centro Histórico¹¹⁷.

Algunas de las películas en las que colaboró como foto fijas son *La llorona* (Ramón Peón, 1932); *Mientras México duerme* (Alejandro Galindo, 1937); *Así es mi tierra* (Arcady Boytler, 1937); *Una canción en la noche* (René Cardona, 1945); *El barchante Neguib* (Joaquín Pardavé, 1945); *Campeón sin corona* (Alejandro Corona, 1945); y *La posesión* (Julio Bracho, 1949).

Othón Argumedo Albuquerque (1914-2004)

Al ser el hijo mayor de Raúl Argumedo, además de heredar la vocación por la imagen fija, trabajó con gran respeto a este oficio en más de medio centenar de películas¹¹⁸, iniciándose en 1935. “No había una escuela, todo se aprendía trabajando, cargando el equipo y siendo el chalán de todos”, relata su hijo Mario, quien desde muy pequeño lo vio trabajar en su estudio.

A Othón Argumedo lo hizo especial su tránsito por todos los estados de la luz, captó todos los géneros y estilos, desde las grandes divas del cine nacional como Dolores del Río y María Félix, hasta luchadores, en épocas más recientes, como lo hizo en *Los campeones justicieros* de Federico Curiel (1970).

El descendiente de los Argumedo, Mario, recuerda que, ni para su padre, ni para su abuelo, debió ser una tarea fácil hacer su trabajo, ya que para documentar lo que ocurría dentro y fuera del set, cumpliendo con una labor casi periodística, tenían que cargar con un equipo muy pesado. Las cámaras que usaban eran de formato medio y sólo proporcionaban doce exposiciones.

Para Mario, lo que más destacaba del trabajo de sus antecesores, era la presentación. Para exhibir los *stills* en los cines, pegaban las fotografías en

¹¹⁷ Elisa Lozano. “Los Argumedo, una dinastía dedicada a la fotografía de cine” Revista Replicante. Vol. IV. Agosto-octubre 2008. p. 48

¹¹⁸ *Ibidem*

cartulina o papel cascarón, proceso que realizaban cuidadosamente, ya que el *still* era la tarjeta de presentación de la película; el *still* debía ser impreso varias veces para distintos escenarios. En palabras de Mario Argumedo, “el still era el principio de la publicidad del cine”.

Algunas de las películas en las que Othón colaboró son la segunda versión de la primer película sonora, *Santa* (Norman Foster, Alfredo Gómez de la Vega, 1942); *Noches de ronda* (Ernesto Cortázar, 1942); *Caminito alegre* (Miguel Morayta, 1943); *La pequeña madrecita* (Joselito Rodríguez, 1944); *Pecadora* (José Díaz Morales, Carlos Schlipper, 1947) y *Mujeres en mi vida* (Fernando A. Rivero, 1949).



Esther Fernández en still de la película *Santa* (Norman Foster, Alfredo Gómez de la Vega, 1942). Fuente: Filmoteca de la UNAM

3.3 Ezequiel Carrasco (1891 – 1978)

Al ser uno de los fotógrafos de la Revolución Mexicana, Ezequiel Carrasco también dejó su huella en la cinematografía nacional, en donde aportó a la imagen novedosas soluciones, inventó dispositivos y experimentó con todo tipo de cámaras, lentes, emulsiones, pero sobre todo con la iluminación¹¹⁹.

Siendo aún menor de edad Ezequiel Carrasco, comenzó su carrera como ayudante en el Observatorio Nacional de Tacubaya, donde se familiarizó con la delicada y precisa óptica de los telescopios. En 1911 formó parte de la Primera Sociedad de Fotógrafos de Prensa realizando fotografías de Francisco I. Madero y Victoriano Huerta, entre otros personajes de la gesta revolucionaria.

Carrasco captó escenas de la Ciudad de México destruída durante la Decena trágica. Esto le facilitó colaborar como reportero gráfico en las revistas ilustradas más importantes; retrató a personajes de la política, el espectáculo y la fiesta brava¹²⁰. Ingresó al cine mexicano como “operador-fotógrafo” en 1916, sin imaginar que continuaría por ese camino durante más de medio siglo.

Para *La luz* (1917), cinta cuyo argumento escribe, dirige y fotografía íntegramente en exteriores, Carrasco toma escenas en contraluz que nadie antes se había atrevido a realizar. También fue uno de los primeros en tomar acercamientos, o bien los llamados *close up*; el *dolly* que utilizaba era improvisado y lo construyó usando dos ruedas de bicicleta que adaptó a un tripié. Los reflectores de sol eran unas enormes láminas que colocaba de manera estratégica para que reflejaran los rayos solares¹²¹.

Conocedor absoluto de la técnica cinematográfica y de la luz como elemento esencial en la narración, Carrasco aprovechó al máximo las ventajas de filmar en

¹¹⁹ Elisa Lozano. *Ezequiel Carrasco. Del cine silente al sonoro*. Revista Cuartoscuro. <http://cuartoscuro.com.mx/2010/09/ezequiel-carrasco-del-cine-silente-al-sonoro/>. Consultado el 20 de enero de 2011.

¹²⁰ Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México*, vol. II, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1991

¹²¹ Jorge Ezquerro, “Los verdaderos creadores del cine mexicano” Cap. II, *Revista triunfo*, No. 74, 16 de junio de 1960, p.28.

el interior de los estudios con el buen equipo de iluminación (lámparas de mercurio). En 1932 hizo los *stills* para la película *La sombra de Pancho Villa* (Miguel Contreras Torres), junto al recién iniciado Gabriel Figueroa.



Still de la película *La sombra de Pancho Villa* (Miguel Contreras Torres, 1932). Fuente: Filmoteca de la UNAM

3.4 Isaías Corona Villa “Pingüino”

Nació en Huajuapán de León, Oaxaca. Cuando se trasladó a la Ciudad de México abrió un negocio conocido como *Estudio fotográfico Corona*. Al igual que a muchos otros, la fotografía le abrió la puerta para ingresar al cine, en el cual se inició en 1938, donde trabajó con Juan Bustillo Oro, uno de los principales directores de la época.

Uno de sus primeros trabajos fue *La Valentina* de Martín de Lucenay (1938), donde aparece un muy joven Jorge Negrete al lado de la actriz Esperanza Baur, cuya belleza conquistó al actor estadounidense John Wayne.

Uno de los más claros ejemplos que tiene la publicidad para la cinematografía, lo podemos observar en la película *No basta ser charro* de Juan Bustillo Oro filmada en 1945, en la que Jorge Negrete interpreta a Ramón, un rancharo que guarda un extraño parecido al cantante y actor Jorge Negrete, este parecido lo lleva a una historia divertida y llena de enredos. El título y el actor principal, podían hacer que el público, cansado de las historias rurales, se resistiera ir al cine; por ello la publicidad de esta película advertía lo siguiente:

*¡Si señores!...¡Ustedes tienen razón!...¡Son ya muchas las películas de charros!...¡pero ésta es una película diferente!*¹²²



Jorge Negrete y Lilia Michel. Still de *No basta ser charro* (Juan Bustillo Oro, 1945). Colección Filmoteca de la UNAM

¹²² Emilio García Riera. *Historia documental del cine mexicano*. Vol .5. p. 56

Este texto acompañado de divertidos *stills* elaborados por Isaías Corona, en los que aparecen *el charro cantor* sometiendo al caprichoso personaje interpretado por Lilia Michel, hicieron que el público entrara a las salas de cine, para ver una faceta distinta de su charro favorito.

Identificando su firma como “Corona” o “Pingüino”, también elaboró los *stills* de las siguientes películas *Hombres del mar* (Chano Urueta, 1938); *La tía de las muchachas* (Juan Bustillo Oro, 1938); *El indio* (Armando Vargas de la Maza, 1938); *María* (Chano Urueta, 1938); *Ahí está el detalle* (Juan Bustillo Oro, 1940), *Cantinflas y su prima* (Carlos Toussaint, 1940);). *La isla de la pasión* (Emilio Fernández, 1941); *El padre Morelos* (Miguel Contreras Torres, 1942); *El tigre de Jalisco* (René Cardona, 1946); *Fíjate que suave* (Juan Bustillo Oro, 1947); *Sólo Veracruz es bello* (Juan Bustillo Oro, 1948); *Hipólito el de Santa* (Fernando de Fuentes, 1949); *Piña madura* (Miguel Zacarías, 1949) y *Vino el remolino y nos alevantó* (Juan Bustillo Oro, 1949).

El gusto de Isaías por la foto fija influyó en su hermano Ángel Corona, quien adoptaría este oficio a partir de los años cincuenta.

3.5 Gabriel Figueroa (1907 - 1997)

Antes de ser el cinefotógrafo por excelencia, Gabriel Figueroa comenzó su labor en el cine como *stillman*. Después de haber crecido en un entorno familiar donde hubo escritores liberales y simpatizantes de diferentes caudillos revolucionarios, ingresó a la Academia de San Carlos y al Conservatorio Nacional donde desarrolló sus primeras inclinaciones artísticas, el dibujo y la música.

Cuando Figueroa tenía un poco más de 20 años de edad, las circunstancias lo obligaron a abandonar sus estudios en el Conservatorio, y se dedicó por completo a la fotografía. Alfonso Morales Carrillo¹²³ puntualiza que entre 1927 y 1932, Figueroa se formó como fotógrafo en el estudio de Eduardo Guerrero (de quien

¹²³ “Candilejas”. Luna Córnea. Vol. 32. México, 2009. p. 13

hablaremos más adelante) donde la gente era retratada al frente de telones pintados y bajo luz natural.

Figuroa estuvo a las órdenes de Juan de la Peña, encargado de un negocio que varios fotógrafos capitalinos fundaron para competir contra unos colegas rusos que se habían instalado en la avenida Hidalgo. Para mejorar el bajo precio que éstos cobraban por sus trabajos, Figuroa llegaba a producir diariamente, a cambio de un peso de salario, hasta cien docenas de retratos ovalados.¹²⁴

Al frente de ese local estaba José Guadalupe Velasco, precursor en el uso de iluminación artificial, gran maestro en el retoque de negativos y bohemio cultor del desnudo artístico. La fama de sus trucos embellecedores (las bocas de corazón y pestañas bien delineadas) le hicieron ser el favorito de actrices y bailarinas del teatro de revista, “Toda la vida lujuriosa de México iba ahí a retratarse”, recordaría años más tarde Figuroa¹²⁵.

A handwritten signature in black ink that reads "Figuroa". The letters are stylized and connected, with a long horizontal stroke extending from the end of the word.

Reproducción de firma. Fuente:
Elaboración propia con base en la
revisión de stills

Finalmente, en sociedad con su amigo Gilberto Martínez Solares, el joven Figuroa estableció su propio fotoestudio. Actrices como Sara García o Consuelo Frank, la bailarina Issa Marcué y otros artistas, le encargaron sus imágenes promocionales. En la realización de esos retratos en que son reconocibles los influjos del Pictorialismo y el Expresionismo.

Publicaciones como *México al Día* o *Filmográfico* publicaron las imágenes con las que contribuyó a la difusión de las famas y modas de una época que deseaba dejar atrás la polvareda revolucionaria. Así es como junto con las actrices comenzó a elaborar distintos materiales publicitarios; con Adela Jaloma, Figuroa

¹²⁴ *Ibidem.* P. 13

¹²⁵ *Ibidem.* p. 13

realiza por lo menos cinco anuncios publicitarios para la Boutique *Pardueles*; con Adriana Lamar promocionaba los polvos faciales *Coty*, con Virginia Zuri la crema facial *Diadermina* y con Lilia Rosas la manteca vegetal *Copo de nieve*¹²⁶.

Gracias a la amistad que tenía con Martínez Solares, entabló una relación con el fotógrafo Alex Phillips¹²⁷, quien había llegado de Hollywood a México. Figueroa le externa a Phillips su interés por aprender y trabajar en la naciente industria cinematográfica. Convencido de su talento, Alex Phillips, lo invitó a colaborar en la película de la que él sería director de fotografía. Por la cantidad de 20 pesos semanales trabajaría como foto fijas junto con Ezequiel Carrasco en *La sombra de Pancho Villa* (Miguel Contreras Torres, 1932)¹²⁸.

Poco a poco, Gabriel Figueroa incursionó en el medio y al parecer fue recibido positivamente, pues al siguiente año, colaboró en nueve cintas; número importante, si recordamos que en 1933 se produjeron 21 películas. Este año hizo las foto fijas para la película *Almas encontradas* (Rafael J. Sevilla), *Juárez y Maximiliano* (Miguel Contreras Torres) y antes de finalizar el rodaje de esta ya estaba colaborando en *La noche del pecado* de Miguel Contreras Torres.

A estas cintas le siguieron *Sagrario* de Ramón Peón y Juan Orol, y *Profanación*, que de acuerdo a Eduardo de la Vega¹²⁹ resultó ser el debut fallido de Chano Urueta como director. *El tigre de Yautepec* fue una película importante para Gabriel Figueroa pues fue su primera colaboración con Fernando de Fuentes, quien ya despuntaba como un director reconocido. Al finalizar esta cinta colaboró

¹²⁶ Elisa Lozano Álvarez, "Figueroa antes de Figueroa", p 20

¹²⁷ Alex Phillips fue uno de los cinefotógrafos más importantes de nuestro país. Nació en 1900 en Ontario Canadá, siendo hijo de padres austriacos emigran a Ucrania. Tras la muerte de sus padres y hermana, regresa a Ontario y en 1917 se ofreció como voluntario en la Canadian Official Photography. A finales de 1918 se dirige a Hollywood donde monta un estudio dedicado a hacer retratos de aspirantes en busca de una oportunidad. Más adelante consiguió trabajo como ayudante de fotografía en Al Christy Comedies (empresa dedicada a la producción de películas cómicas) donde se familiarizó con las técnicas de iluminación, los procesos de laboratorio, la evaluación de rushes y la edición. Posteriormente trabajó en la compañía Samuel Goldwyn donde trabajó con técnicas y equipos más avanzados. Llega a México en 1934 para filmar la película Santa por la cantidad de 400 pesos semanales. Antonio Saborit. *Gabriel Figueroa*. P 28

¹²⁸ Antonio Saborit. *Gabriel Figueroa*. Fundación Televisa, CONACULTA, INBA. México, 2007, P 22

¹²⁹ Eduardo de la Vega. "Gabriel Figueroa, stillman". Luna Córnea. Vol. 32. México, 2009. p. 42

nuevamente con Chano Urueta con su “segundo ambicioso y frustrado” proyecto,¹³⁰ *Enemigos*.

El 23 de octubre de 1933 firmó un contrato con la empresa Eurindia Films donde a cambio de 400 pesos, por 21 días de trabajo, se comprometía a entregar 100 fotografías publicitarias de la película *La mujer del puerto*, de Arcady Boytler, de la cual recordamos la imagen de la sensual y trágica Andrea Palma. Figueroa cerró el año con la filmación de *La sangre manda* (José Bohr y Rafael J. Sevilla).

En 1934 hizo los *stills* para las películas *Corazón bandolero* (Rafael J. Sevilla) y *Cruz Diablo* (Fernando de Fuentes) y en este mismo año volvió a trabajar con Miguel Contreras Torres en la película *Tribu* pero en esta ocasión no sólo fungiría como *stillman*, también lo haría como el segundo de fotografía compartiendo créditos con Alex Phillips, su maestro.

En 1935 hizo los *stills* de *María Elena* (Rafael J. Sevilla) y de *Sor Juana Inés de la Cruz* (Ramón Peón y Armando Vargas de la Maza). Al año siguiente mientras trabajaba en la película *Cielito lindo* (Roberto Gavaldón), le llegó una propuesta de los recién inaugurados estudios CLASA, quienes le proporcionarían una especie de beca para ir a estudiar a la “Meca del cine” al lado de personalidades como Gregg Toland.

¹³⁰ *Ibidem*



Antonio Ro. Frausto y Ramón Vallarino en still de la película *¡Vámonos con Pancho Villa!* (Fernando de Fuentes, 1936). Fuente: Fundación Televisa

A su regreso, a Figueroa ya le esperaban proyectos como fotógrafo, iluminador y operador de cámara, aún así, se dio la oportunidad de trabajar como foto fijas para una película más, la mítica *¡Vámonos con Pancho Villa!* de Fernando de Fuentes.

3.6 Rafael García Jiménez “El Chaparrito”

También conocido como *Ráflez*, Rafael García nació en el Distrito Federal y conoció la fotografía a la edad de ocho años con una camarita de cajón que un amigo le prestó; para obtener la suya tuvo que ceder ante sus padres para

integrarse en el Colegio de los Infantes de la Catedral y cumplir como uno de los acólitos, tal y como lo cuenta Alfonso Morales¹³¹.

Sin saberlo, se ponía a la vanguardia con sus primeras tomas desde el suelo y en contrapicado de la Catedral. A causa de la gesta revolucionaria, la familia de García se mudó a Querétaro, donde el joven Rafael trabajó como telegrafista, sin dejar de practicar la fotografía, área en la cual sería aconsejado por un fotógrafo local de nombre Rafael Acevedo.

A los 17 años de edad, *Ráflex* tuvo sus primeros acercamientos con el mundo del cine, al trabajar como ayudante de manipulador en el Cine Progreso. Morales¹³² manifiesta que con los sobrantes del trajín de las películas, García tuvo la idea de hacer impresiones, y con la ayuda de una ampliadora Kodak, conformó un pequeño negocio en el cual vendía escenas de las películas como postales.

De regreso en la Ciudad de México, inspirado en Hugo Brehme y Guillermo Kahlo, Rafael compra una cámara para convertirse en fotógrafo profesional. Así desempeñó varios puestos, entre los que se encuentran asistente de Manuel Espinosa, fotógrafo oficial de Luis N. Morones, líder de la Confederación Regional de Obreros y Campesinos (CROM).

Años después, al trabajar para el departamento de fotografía de la Secretaría de Educación Pública, se le asignó documentar la campaña que habría emprendido Lázaro Cárdenas en busca de la presidencia. A la par de su trabajo oficial, en 1923 el grupo de alpinismo “Los peteretes” con quienes, en 1945, *Ráflex* llevó a cabo una excursión cual viaje al centro de la tierra de Julio Verne. Con un equipo de amigos, entre los que se encontraba Esperancita López Mateos (hermana del ex mandatario) Rafael recorrió el río subterráneo en el tramo que iniciaba en las grutas del estado de Guerrero y terminaba en un lugar próximo a Cacahuamilpa, Estado de México.

¹³¹ Alfonso Morales. “Ráflex”. Luna Córnea. No. 24. México, 2002.

¹³² *Ibidem*

De esta experiencia Esperancita contó “Con una cámara 5 x 7, placas de magnesio para varios flashes, un tripié, etc., estaba dispuesto a desenterrar con arte, los maravillosos escenarios ocultos bajo la tierra”, dejando claro que Rafael García era un cultivador de la fotografía que buscaba nuevas emociones estéticas¹³³.

Dos años atrás de esta experiencia, *Ráflez* se inició en el cine. Algunas de sus películas como foto fijas fueron: *Adiós juventud* (Joaquín Pardavé, 1943); *El gran Makikus* (Humberto Gómez Landero, 1943); *La fuga* (Norman Foster, 1944) y *Las abandonadas* (Emilio Fernández, 1944).

¹³³ Itala Schmelz. “Del asombroso descenso”. Luna Córnea No. 12, México, 1997



Dolores del Río en still de la película *Las abandonadas* (Emilio Fernández, 1944). Fuente: Fundación Televisa

Otro exitoso trabajo fueron las foto fijas de la película *Enamorada* de Emilio Fernández (1946). A través de la claridad de estas fotografías se descubre de un solo golpe la relación existente entre dos personajes de distintas clases sociales, encarnadas por María Félix y Pedro Armendáriz. Los *stills* realizados por García son resultado del trabajo de grandes artistas, en una película ovacionada y jamás superada.

Pascual Espinoza recuerda que a Rafael gustaba de marcar sus *stills* con las siglas RG o bien con un

sello que había mandado a hacer especialmente para eso.



Reproducción de firma. Fuente:
Elaboración propia con base en la
revisión de *stills*

3.7 Eduardo Guerrero

Nació en el Distrito Federal donde montó un estudio fotográfico en la calle de Guerrero, que curiosamente fue donde Gabriel Figueroa dio sus primeros pasos como fotógrafo. Cuidadoso de su trabajo y de personalidad seria, Eduardo Guerrero se inició en el cine en 1937 con la película *Huapango* de Juan Bustillo Oro.

Colaboró cercanamente con Cinematográfica FILMEX y Gregorio Walerstein, productor también conocido como el *Zar del cine*. En palabras del Dr. Francisco Peredo¹³⁴, Walerstein era un productor en una acepción amplia, pues no sólo buscaba los recursos financieros sino que intervenía como creador del filme, dando seguimiento en la adecuada selección de los participantes hasta su lanzamiento final.

¹³⁴ Francisco Peredo. *Gregorio Walerstein a un mes de su fallecimiento*. <http://www.jornada.unam.mx/2002/02/24/04an1cul.php?origen=cultura.html>. Consultado el 24 de febrero de 2011.

Algunas de las películas en las que Eduardo Guerrero colaboró fueron *La sin ventura* (Tito Davison, 1947); *Dueña y señora* (Tito Davison, 1948); *Media noche* (Tito Davison, 1948) y *Negra consentida* (Julián Soler, 1948).



Marga López en still de la película *Dueña y señora* (Tito Davidson, 1948). Fuente:

<http://blogs.clarin.com/ciberpasquero/2010/03/12/arte-en-zapopan>

3.8 Manuel Guerrero Sandoval

Nació en el Distrito Federal. Se inició en el cine en el año 1944, laborando cercanamente con Producciones Calderón donde el gerente de producción era César Pérez Luis y el jefe de producción era Paul Castelain. Realizó los *stills* de *Señorita tentación* (José Díaz Morales, 1947); *Secreto entre mujeres* (Rafael

Portillo, Víctor Urruchúa, 1948); *Revancha* (Alberto Gout, 1948); *La dama del velo* (Alfredo B. Crevenna, 1948) y *Canas al aire* (Rafael J. Sevilla, 1949).

Como podemos observar en la imagen siguiente, los *stills* se colocaban en las páginas de las revistas para ilustrar algún artículo referente a las películas. Tal es el caso de estas foto fijas de la película *La virgen desnuda* (Miguel Morayta, 1949) elaboradas por Manuel Guerrero.



Ejemplo de still usado en prensa para la publicidad de la película *La virgen desnuda* de Miguel Morayta (1949). Fuente: <http://madios.com/memo26.htm>

3.9 Agustín Jiménez (1901 – 1974)

Como lo habíamos planteado anteriormente, Agustín Jiménez ya tenía una relación con la fotografía pues su padre era dueño de un estudio en la calle Alhóndiga, en el centro de la Ciudad de México. Estudió en la Escuela de Artes Gráficas José María Chávez y en la Escuela Nacional de Bellas Artes en donde además trabajó como fotógrafo y profesor.

A finales de los años veinte rompió con el Pictoralismo y comenzó a experimentar una línea vanguardista; en la medida que fue consolidando su estilo, emprendió una febril actividad de exhibición de su trabajo en galerías, escuelas y museos. Su trabajo como fotógrafo le permitió colaborar en las revistas *Forma*, *Mexican Life*, *Revista de Revistas*, *Nuestro México* y fue co-editor de la revista *Molino verde*; además publicó sus fotografías en los principales diarios de la época y en publicaciones extranjeras como *Modern Photography* y *The New York Magazine*¹³⁵.

Sus primeros acercamientos con el cine fueron gracias a que su padre, Agustín Jiménez García fuera productor de algunas películas silentes. Posteriormente el fotógrafo, junto con Enrique Rosas hizo una pequeña gira con el cinematógrafo.

Los primeros registros de Jiménez como *stillman* son de la cinta *El compadre Mendoza* de Fernando de Fuentes, las cuales fueron elaborados en diciembre de 1933. Para Elisa Lozano¹³⁶, si comparamos los stills con los fotogramas de la cinta, observamos que la exactitud del encuadre casi permite reconstruir la historia.

El segundo trabajo que Jiménez realiza para el mismo director rompe esa tendencia. Los *stills* de *El fantasma del convento* (1934) son más propositivos, apreciándose la libertad otorgada por el realizador. Algunos registros no pertenecen a ningún cuadro de la cinta; Jiménez aprovecha la iluminación ideada

por el cinefotógrafo Jack Draper, de dramáticos claroscuros satisfaciendo el gusto expresionista del realizador.¹³⁷ La fuerza de esas imágenes,



Reproducción de firma. Fuente:
Elaboración propia con base en la
revisión de stills

¹³⁵ Exposición Sol y sombras de la fotografía moderna mexicana: Manuel Álvarez Bravo, Agustín Jiménez y Luis Márquez. Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2011

¹³⁶ Elisa Lozano, Tesis *Agustín Jiménez, sus imágenes móviles*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2008.

¹³⁷ Originario de Spencer, Indiana, Jack Lauron Draper (1892-1962) arribó al país después de haber trabajado en dieciocho cintas en Hollywood entre 1925 y 1939. Su primer acercamiento a la industria fílmica nacional es la fotografía del documental *Mexicana* (Jorge M. Dada, 1935). Realiza una de la carreras más fructíferas al filmar en el país un total

impregnadas de su estilo anterior, lo posiciona de inmediato en un lugar privilegiado en la industria.

Montados en mamparas los *stills* de *El fantasma*, se exhibieron en el vestíbulo de la Sala Balmori en el estreno de la cinta¹³⁸ cuyo *slogan* versaba lo siguiente:

*Una historia terrible en la que los muertos surgen de sus tumbas para impedir la consumación de un deseo maléfico, que alienta el alma en pena de un hombre que vendió su alma al diablo*¹³⁹

También en 1934 realiza, entre abril y mayo, los *stills* para la película *Oro y plata* del director Ramón Peón; en este proyecto Jiménez invitó a colaborar a su hermano Leonardo Jiménez, de quien hablaremos más adelante. Este mismo año elabora las foto fijas para la película *El escándalo* de Chano Urueta.



Still de la película *Dos monjes* (Juan Bustillo Oro, 1935).
Fuente: Cineteca Nacional

de 171 cintas para muy diversos directores. Datos tomados de *México al día*, 1951, y <http://www.IMDB>.

¹³⁸ "Nuestros estrenos", *Filmográfico*, julio de 1934, s/p

¹³⁹ Carlos A. Córdova. *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*. p 230.

En 1935 trabaja como foto fijas en una adaptación de la novela de Vicente Riva Palacio, *Monja, casada, virgen y mártir* a cargo de Juan Bustillo Oro, con quien trabajaría por última vez como *stillman* para la película *Dos monjes*, este mismo año.

3.10 Leonardo Jiménez Espinoza “Fujita”

Leonardo Jiménez nació en el Distrito Federal y se inició en el cine en 1933. Uno de sus primeros proyectos fue la colaboración, junto a su hermano Agustín Jiménez, para la realización de los *stills* de la película *Oro y plata* del director Ramón Peón.



Making of del cortometraje Humanidad (1933) de Adolfo Best Maugard. Fuente: Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana

Realizó las foto fijas del cortometraje *Humanidad* de Adolfo Best Maugard quien fuera jefe del Departamento de Educación Artística de la Secretaría de Educación Pública. Influenciado por el soviético Eisenstein, dicho cortometraje rinde homenaje las instituciones públicas y fue elogiado por los intelectuales de la época, pues “utiliza un lenguaje cinematográfico innovador y ángulos dramáticos de la cámara al servicio de un objetivo”¹⁴⁰.



Reproducción de firma.
Fuente: Elaboración propia
con base en la revisión de
stills

Con la firma LJ, podemos encontrar algunos stills de las películas en las que trabajó: *Luna criolla* (Raphael J. Sevilla, 1938); *La noche de los mayas* (Chano Urueta, 1939); *No matarás* (Chano Urueta, 1942); *Tres hermanos* (José Benavides, 1942); *Jesús de Nazareth* (José Díaz Morales, 1942); *Adiós mariquita linda* (Alfonso Patiño Gómez, 1943); *China poblana* (Fernando Palacios, 1943); *Resurrección* (Gilberto Martínez Solares, 1943); *Bésame mucho* (Eduardo Ugarte, 1944), *Un beso en la noche* (Gilberto Martínez Solares, 1944); *Músico, poeta y loco* (Humberto Gómez Landero, 1947) e *Hipócrita* (Miguel Morayta, 1949).

3.11 Luis Márquez Romay (1899-1978)

Reconocido como uno de los diez mejores fotógrafos del mundo, a Luis Márquez su trabajo como foto fijas no siempre le satisfizo, y hasta dejó entrever un roce

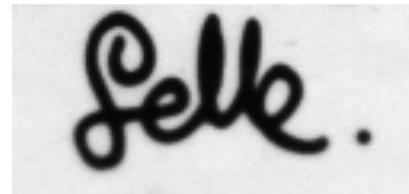
¹⁴⁰ Hugo Lara. *La mancha de sangre (1937) Devoción por lo prohibido*. http://www.correcamara.com.mx/index.php?mod=locaciones_detalle&id=1892. Consulta realizada el 13 de febrero de 2011

profesional con Gabriel Figueroa, al hacerle “sombra”, y no permitirle ascender al siguiente nivel como director de fotografía.¹⁴¹

Luis Márquez inició su formación en Cuba, en el Estudio Feliú de la Habana, a donde había huido con su familia debido las condiciones precarias por las que atravesaba México al finalizar movimiento revolucionario. Después de una próspera estabilidad, regresó e ingresó como fotógrafo al Taller de Fotografía y Cinematografía de la Secretaría de Educación Pública.

Durante esta época se vio influenciado por personajes como Tina Modotti y Eduard Tissé, formando parte de la *fotografía moderna mexicana*, gracias al rescate de la imagen idílica del mestizaje a través de las fotos de sus modelos a quienes colocaba y transfiguraba a su gusto. También capturó obras de arquitectura en diversas ciudades del país con gran habilidad y destreza visual¹⁴².

Asimismo colaboró en los principales diarios y revistas de la capital mexicana ilustrando la sección artística o los reportajes especiales¹⁴³. Márquez también poseía dones actorales por lo que realizó algunos papeles en películas silentes como en *Con las alas abiertas* de Ernesto Vollrath (1921) y *Conspiración* (Manuel R. Ojeda, 1927) en donde encarnó al jorobado Jerónimo.



Reproducción de firma. Fuente:
Elaboración propia con base en la
revisión de stills

Se inició en 1922 como *stillman* de sus propios documentales etnográficos. Elaboró el guión y fue productor de la película *Janitzio*, que fue el primer trabajo de Emilio “El Indio” Fernández como protagonista. A pesar de tener tres años de

¹⁴¹ Ernesto Peñaloza Méndez. *De luces y sombras Gabriel Figueroa y Luis Márquez Romay*. Luna Córnea, No. 32. *Gabriel Figueroa*, Centro de la Imagen, México, sep - dic 2008 p. 211.

¹⁴² Alberto Castillo Troncoso, *Op. cit.* p 134

¹⁴³ *Desnudos (1926-1932). Fotografías de Luis Márquez Romay*. Instituto Nacional de Bellas Artes, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas. México 2006, p. 22

distancia de la primera película sonora, *Santa*, la película de Márquez aún tenía un aire de filme silente¹⁴⁴.

Además de ser actor y coleccionista de indumentaria, fue un fotógrafo que asimiló el estilo de los temas de vanguardias internacionales¹⁴⁵, lo que podemos ver reflejado en sus *stills*. Curiosamente, la gran mayoría de las películas en las que trabajó como foto fijas, las realizó junto con Gabriel Figueroa a cargo de la dirección de fotografía, de ahí su aparente rivalidad.

Algunas de las películas en las que Luis Márquez colaboró como foto fijas son: *Crepúsculo* (Julio Bracho, 1944); *Río escondido* (Emilio Fernández, 1947), *Maclovía* (Emilio Fernández, 1948); *Pueblerina* (Emilio Fernández, 1948); *Prisión de sueños* (Víctor Urruchúa, 1948); *La negra Angustias* (Matilde Landeta, 1949); *Salón México* (Emilio Fernández, 1949); *La malquerida* (Emilio Fernández, 1949); *Opio* (Ramón Peón, 1949); *The Torch* (Emilio Fernández, 1949); *Nuestras vidas* (Ramón Peón, 1949) y *Duelo en las montañas* (Emilio Fernández, 1949).

Un día de vida (Emilio Fernández, 1949) fue otra película para la cual Luis Márquez realizó *stills*, sin imaginar el impacto que tendría dicho filme en el extranjero. A pesar de no ser muy recordada en el país que la produjo, en países como Yugoslavia se volvió un clásico.

Estrenada dos años después que en México, *Un día de vida* logró en Yugoslavia la venta de 200 mil boletos, una cantidad igual a la población de la ciudad de Belgrado en 1952. De acuerdo con Maricruz Castro y Robert MacKee un cartel de la película se veía hasta hace unos años en una antigua sala de Sarajevo¹⁴⁶. Un crítico yugoslavo expresó lo siguiente “A través de *Un día de vida*, México se

¹⁴⁴ Emilio García Riera. *Historia Documental del Cine Mexicano*. Vol 1. P 154

¹⁴⁵ Elisa Lozano. “Recuerdos del porvenir”. p. 139

¹⁴⁶ Maricruz Castro Ricalde, Robert McKee, *Op cit.* p 217

reveló, nos contó todo de su ser. Nos contó su historia y presagió su futuro. Nos ha mostrado su corazón. Lo vimos y lo sentimos...”¹⁴⁷



Fernando Fernández, Columba Domínguez y Roberto Cañedo en still de *Un día de vida* (Emilio Fernández, 1949). Fuente: Cineteca Nacional

3.12 Rosalío Solano

Nacido en Bernal, Querétaro, el 30 de agosto de 1914, se incorporó al cine desde los albores de la producción sonora, participando por primera vez en la película *Sobre las Olas* del director Miguel Zacarías (1932), cargando los cables y reflectores para la tramoya del foro. Es en este lugar conoció al cinefotógrafo

¹⁴⁷ *Ibidem* p 220

Guillermo Barqueriza con quien aprendió el oficio de la fotografía trabajando como ayudante en el laboratorio.

En 1937 por fin pudo figurar como asistente de cámara de Gabriel Figueroa en la película *La Adelita* (Guillermo Hernández Gómez, Mario de Lara) con un equipo de fotografía que se componía del operador, dos asistentes y el iluminador, puesto en el que se desempeñaría ascendentemente junto a maestros de la talla del propio Gabriel Figueroa, Ross Fisher, Jack Draper, Alex Phillips, Jorge Stahl hijo y otros. Phillips fue su influencia principal en el conocimiento y dominio del arte de saber ser y hacer, no sólo en cuanto a fotografía, sino en el sentido humano pues Solano no lo consideró sólo su maestro, sino como su segundo padre¹⁴⁸.

Previo a ser un cinefotógrafo reconocido, en 1949 hizo los *stills* de la película *Pancho Villa vuelve* y su versión para Estados Unidos *Pancho Villa returns*, ambas dirigidas por Miguel Contreras Torres. José Díaz¹⁴⁹, director general de los extintos Cinemas Lumiere, comentó que durante el rodaje, se hacían simultáneamente las tomas para ambas versiones, así podemos encontrar un *still* con Pedro Armendáriz y otro con Leo Carrillo, ambos en el papel de Villa.



Comparativo entre stills de la película *Pancho Villa vuelve* (Miguel Contreras Torres, 1949). Fuente: José Díaz

¹⁴⁸ <http://eloficiodehistoriar.com.mx/2008/06/17/rosalio-solano-bernal-qro-30-de-agosto-de-1914/>. Consultado el 7 de febrero de 2011

¹⁴⁹ Entrevista realizada a José Díaz en febrero de 2010

3.13 Samuel Tinoco

Nació en el Distrito Federal, a principios del siglo XX. Encontró en la fotografía, no sólo el gusto de plasmar los hechos, sino una forma de obtener ganancias por ello, convirtiéndose en uno de los primeros reporteros que colaboraron con imágenes documentales para ilustrar notas en los periódicos.

Uno de sus primeros trabajos fue como fotodiarista del lujoso semanario *La semana ilustrada* donde se publicaban imágenes del movimiento revolucionario con un sentido documental con una fuerte intención de lo instantáneo y lo espontáneo que parecen ser un antecedente visual del fotoperiodismo¹⁵⁰.

También fue fotógrafo de la agencia de información gráfica de México, fundada por Agustín V. Casasola y Gonzalo Herrerías. El objetivo de dicha agencia era, que a través de corresponsalías, se pudiera proporcionar información gráfica a diversos medios de información¹⁵¹.

En 1913 compartió con el retratista Melhado los créditos de algunas de las fotografías, la firma de este binomio aparecería como TM. Con dicha firma aparecen registradas varias tarjetas postales de los sangrientos hechos de la Decena trágica, que luego se usaron para comercializarse. A mediados de 1914, Samuel Tinoco se trasladó al puerto de Veracruz para documentar otro hecho, la invasión norteamericana, material que también se vendió a manera de *souvenir*¹⁵².

Como el cine estaba tomando auge en el país, su interés aumentó fundando su propia productora *Anáhuac Films*, en 1917. Este mismo año filmó su primera película, que aún era silente, se trató de *La muerte civil* dirigida por Domingo

¹⁵⁰ Alberto Castillo Troncoso, *Op. Cit*, p. 125

¹⁵¹ Fundación de la Editorial Gustavo Casasola. <http://www.editorialcasasola.com/archivoCasasola.asp>. Consultado el 10 de febrero de 2011

¹⁵² <http://miguelangelmorales-fotografos.blogspot.com/2009/03/samuel-tinoco.html>. Consultado en 11 d febrero de 2011

Mezzi, y donde Tinoco interviene como fotógrafo. Otras películas realizadas por Anáhuac Films son *Fanny o El robo de los 20 millones* (Manuel Sánchez Valtierra, 1922), estimada como una de las primeras películas de argumento; *Carrera del gran premio* (Miguel Ruíz Moncada, 1934) y *Nezahualcóyotl* (Manuel Sánchez Valtierra, 1934)¹⁵³. A pesar de este primer acercamiento con el cine, siguió colaborando en revistas pues, entre 1919 y 1921, trabajó en la revista gráfica *Don Quijote*.

A Samuel Tinoco se le puede atribuir el inicio de la fotografía erótica, pues en 1927, tal vez por su calidad de director artístico del semanario *Ovaciones*, se le aprobó publicar el primer semidesnudo femenino. Su calidad como retratista, le facilitó continuar en el medio cinematográfico, iniciándose como foto fijas en febrero de 1939. Algunos de sus trabajos fueron: *Historia de un gran amor* (Julio Bracho, 1943); *María Candelaria* (Emilio Fernández, 1943); *La corte del faraón* (Julio Bracho, 1943) y *Bugambilia* (Emilio Fernández, 1944).

¹⁵³ www.imdb.com. Consultado el 11 de febrero de 2011



Dolores del Río en still de *María Candelaria* (Emilio Fernández, 1943). Fuente: Fundación Televisa

3.14 Carlos Tinoco

Nació en el Distrito Federal y siguiendo los pasos de su hermano, Samuel Tinoco, se dedicó a la fotografía en la *Revista de revistas*¹⁵⁴. Al igual que Samuel, Carlos ingresó al cine en los estudios CLASA, donde ambos gozaban de prestigio por su calidad fotográfica.

¹⁵⁴ <http://miguelangelmorales-fotografos.blogspot.com/2009/03/carlos-tinoco.html>. Consultado en 11 d febrero de 2011.

En 1943 trabajó como foto fijas en la película *Amor de ayer* de Ismael Rodríguez, con quien mantendría una estrecha relación laboral, pues si éste se encontraba como director o productor, contemplaba a Carlos en su equipo.

Posiblemente, Carlos Tinoco, fuera el responsable de la difusión de la imagen de Pedro Infante en el mundo, el mujeriego, cantante, arrojado pero agachado ante su abuela, bebedor y peleonero. Tal vez, con ayuda de Carlos Tinoco, la gente pudo tener entre sus brazos al ídolo de Guamúchil.



Pedro Infante y Fernando Soler en still de la película *La oveja negra* (Ismael Rodríguez, 1949). Fuente: <http://pedroinfante.yomamathalia.com/pinfante/LaOvejaNegra1949.php>

Algunas de las películas en las que colaboró como *stillman* son *Las joyas del pecado* (Alfredo B. Crevenna); *Vuelven los García* (Ismael Rodríguez, 1946); *Chachita la de Triana* (Ismael Rodríguez, 1947); *Nosotros los pobres* (Ismael Rodríguez, 1947); *Esquina bajan* (Alejandro Galindo, 1948); *Ustedes los ricos* (Ismael Rodríguez, 1948); *El sol sale para todos* (Víctor Urruchúa, 1949); *De tequila su mezcal* (Carlos Toussaint, 1949); *Rondalla* (Víctor Urruchúa, 1949) y *La oveja negra* (Ismael Rodríguez, 1949).

3.15 Francisco C. Urbina

Nació en Morelia, Michoacán. Perteneció a la Unión de Fotógrafos Taurinos de la cual era secretario¹⁵⁵, por lo que su trabajo lo desarrolló entre los toriles fotografiando a toreros como Arturo Álvarez “El Vizcaíno”, material que servía para ilustrar los periódicos especializados. Su trabajo le permitió ser el líder de los fotógrafos de la Plaza de Toros México¹⁵⁶.

Posiblemente su incursión al cine se debió a la estrecha relación que la fiesta brava guardaba con



el cine, pues el primero era un espectáculo que por sus símbolos, suertes y tradiciones embelesaban a la cámara¹⁵⁷. Los toreros tuvieron mucha demanda

Reproducción de firma. Fuente:
Elaboración propia con base en la
revisión de stills

gracias a Rodolfo Valentino quien encarnara a Juan Gallardo en la película *Blood and Sand* dirigida por Fred Niblo en 1922, basado en la novela de Blasco Ibáñez¹⁵⁸.

¹⁵⁵ Periódico *Toros y deportes*, 19 de marzo de 1940, p. 9

¹⁵⁶ Agradezco a Héctor Orozco, Investigador, la información proporcionada

¹⁵⁷ Juan Felipe Leal, Carlos Flores, Eduardo Barraza. *Anales del cine en México (1895-1911)*. p. 65

¹⁵⁸ Paco Ignacio Taibo, *Los toros en el cine mexicano*, Plaza y Valdés, INBA, Departamento del Distrito Federal, Secretaría General de Desarrollo Social, Comité Interno de Ediciones, México, 1987



Agustín Isunza en still de la película *La fe en Dios* (Raúl de Anda, 1949). Colección Filmoteca de la UNAM

Francisco Urbina se inició en el cine en 1943 y algunas de las películas en las que trabajó son *Una canción a la virgen* (René Cardona, 1948); *La fe en Dios* (Raúl de Anda, 1949); y *Yo q uiero ser mala* (René Cardona, 1949)

A pesar de que muchas fotografías de su época de reportero están firmadas con su apellido, Pascual Espinoza asegura que Francisco le pedía que no marcara sus stills, lo que provocó que se perdiera registro de su trabajo.

Posiblemente sean más personas quienes realizaran las foto fijas, cuyos nombres se han extraviado con el paso del tiempo, sin embargo, no quiero dejar pasar a otros personajes de quienes sólo pude hallar los *stills* de una sola película. Se tratan de Ned Scott, foto fijas de *Redes* (Emilio Gómez Muriel y Fred Zinnermann, 1936); Salvador Gómez Tagle que trabajó en la película *Más fuerte que el deber* (Raphael J. Sevilla), y Arturo González Ruiseco que elaboró los *stils* de *Alma de América* de Alfonso Bustamante (1941).

Conclusiones

Como hemos podido observar a lo largo de este trabajo, los foto fijas fueron personas, que al tener conocimiento de fotografía, se convirtieron en pioneros en usarla como un medio publicitario y de esta forma atraer a los públicos a las salas de cine.

Gracias al afortunado momento histórico por el que atravesaba el país, es que se logró la creación y consolidación de la industria cinematográfica, generando miles de empleos. En esa época muchos actores salieron de las carpas, o de los teatros de pueblo, para convertirse en las grandes estrellas del cine mexicano, dándose a conocer internacionalmente.

Las diversas temáticas hicieron que los hacedores del cine dieran rienda suelta a su imaginación, creando espacios, tiempos y personajes memorables. Mostraban los rostros de aquellos que dictaban la moda, las buenas costumbres y hasta la forma de pensar. Parece increíble que en ese momento el cine fuera concebido no sólo como un arte, sino como producto que trajera ganancias a futuro.

El objetivo del *still* era claro, pretendía vender un filme y su arte radica en la selección del momento clave de la historia, en la capacidad de síntesis y en lo artesanal de su elaboración.

En la actualidad, para muchos investigadores, el *still* se ha convertido en fuente de información y es usada como una forma de ilustración en libros o diversas exposiciones. Desafortunadamente, el desconocimiento sobre el tema hace que las exposiciones se limiten a presentar la ficha técnica de la película a la que pertenece cada *still*, o bien, la autoría es atribuida a otras personas.

Como el ejemplo más cercano, se encuentra la exposición “Del rancho a la capital: El cine mexicano de Carlos Monsiváis” (21 de diciembre de 2011 al octubre de 2012) montada en el Museo del Estanquillo de la Ciudad de México, en donde en

un muro dedicado a Agustín Jiménez se encontraban *stills* firmados por su hermano, sin hacer mención de éste último.

Es urgente que los acervos como la Filmoteca de la UNAM, Fundación Televisa y el IMCINE, generen una metodología para crear bases de datos en donde en la ficha de un *still* quede claramente consignado el crédito de su creador. Las principales fuentes de dicha información provienen de quienes vivieron en esa época y que aún se encuentran pugnando por el reconocimiento del *still*.

También resulta fundamental generar una iniciativa de ley relacionada con los derechos de publicación para que los acervos sigan permitiendo a los investigadores poder observar estos materiales y posteriormente difundirlos, asumiendo su parte como instituciones propietarias de los mismos, ya que de nada servirá mantenerlos bajo resguardo, si nadie puede verlos y disfrutarlos.

Actualmente las foto fijas tienen medios de difusión como los catálogos creados por los festivales, en los cuales queda asentada su programación, mostrando las fichas técnicas y los *stills* de las películas. Asimismo, el IMCINE, a través del catálogo *Cinema Mexico* promueve su producción fílmica en mercados internacionales; por ésta razón los productores tienen que revalorar la posición del foto fijas ya que el *still* se convierte en la primera referencia que se tiene sobre su filme.

En una producción, cualquiera puede ser foto fijas gracias a la tecnología móvil con la que contamos; sin embargo, existen profesionales que crean documentos valiosos que permiten no sólo observar lo que ocurre frente a las cámaras, sino detrás de ellas. Eniac Martínez, (*Chicogrande*, Felipe Cazals, 2010), Federico García, Mario Argumedo y más fotógrafos hacen un esfuerzo enorme por documentar cada paso de la filmación y evitar que la foto fija desaparezca.

Hoy en día, a pesar de grandes éxitos como “Nosotros los Nobles” (Gary Alazraki, 2013), el público desconoce en general las películas mexicanas que se exhiben en las salas; la publicidad de las mismas resulta insuficiente, a pesar de contar con

mayores y mejores dispositivos de comunicación. Si comenzamos a reconsiderar la importancia del cine como producto cultural, tomando en cuenta la forma de producción de los años treinta y cuarenta, posiblemente la industria cinematográfica actual crecería.

Bibliografía

Agrasánchez, Rogelio, *Cine mexicano. Carteles de la época de Oro 1936 - 1956*, Chronicle Books, S. Francisco, California, 2001, Pp.132

Aprile, Orlando; Albero Borrini, Miguel Daschuta y Jorge Martínez, *La publicidad cuenta su historia*, La crujía, Argentina, 1999, Pp.127.

Arens, William F., *Publicidad*, McGraw Hill Interamericana, México, 2000, Pp.560.

Arkel, "México en la pantalla", *El Universal*, México, 31 de julio de 1917.

Aviña, Rafael, *Una mirada insólita. Temas y Géneros del cine mexicano*, Cineteca Nacional - Oceano, México, 2004, Pp.271.

Benítez, Fernando, *Historia de la Ciudad de México*, Salvat, Barcelona, 1984.

Briseño, Lillian, *Lo que llegó para quedarse. Asomos de la publicidad en el porfiriato*, Revista Bicentenario., Vol. 3, núm 11, 2011.

Castro Ricalde Maricruz; Robert McKee Irwin, *El cine mexicano "se impone". Mercados internacionales y penetración cultural de la época dorada*, UNAM/Filmoteca de la UNAM, México, 2011, Pp. 311.

Chion, Michel, *El cine y sus oficios*, Catedra, Paris, 1990, Pp.508.

Córdova, Carlos A., *Agustín Jiménez y la vanguardia mexicana*, RM, México, 2005, Pp.253.

De la Vega Alfaro, Eduardo, "Historia y mitologías fílmicas", *Revista Cine Toma*, Año 2, No. 12, México, septiembre - octubre 2010, Pp.80.

De los Reyes, Aurelio, *Cine y sociedad en México. Vivir de sueños (1896 - 1920)*, UNAM - Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1996, Pp.271.

Eguizábal Maza, Raúl, *Historia de la Publicidad*, Editorial Eresma & Celeste ediciones, España, 1998, Pp.527.

Ezquerro, Jorge, "Los verdaderos creadores del cine mexicano", *Revista triunfo*. No. 74, 16 de junio de 1960.

Ferrer, Eulalio, *La Publicidad textos y conceptos*, Trillas, México, 1992, Pp.286.

Ferrer, Eulalio, *La historia de los anuncios por palabras*, Ediciones de Comunicación, S.A. de C.V, México, 1987, Pp.197.

Figuroa Bermúdez, Romeo Antonio, *Como hacer publicidad. Un enfoque teórico práctico*, Pearson México, México, 1999, Pp.407.

García Canclini, Néstor, *Las industrias culturales y el desarrollo de México*, Siglo XXI FIACSO, México, 2006, Pp.128.

García Krinsky, Emma Cecilia (Coord.). *Imaginarios y fotografía en México: 1839-1970*, Barcelona: Editorial Lunwerg; México: Conaculta-INAH-SINAFO, 2005. P 285

García Riera, Emilio, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897 – 1997*, Ediciones Mapa, México, 1998.

García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, Universidad de Guadalajara, Gobierno de Jalisco, Secretaría de Cultura, IMCINE, México, 1993.

Lara, Hugo; Elisa Lozano, *Luces, Cámara, Acción. Cinefotógrafos del Cine Mexicano (1931 – 2011)*. IMCINE, Cineteca Nacional, Festival International du film d'Amiens, México, 2011, Pp. 267.

Leal, Juan Felipe; Carlos Arturo Flores Villela, Eduardo Barraza, *Anales del cine en México 1895 – 1911, 1904. El cine y la publicidad*, Ediciones y gráficos EÓN/Voyeur, México, 2004, Pp.209.

Lozano Álvarez, Elisa, "Recuerdos del porvenir", *Cine y Revolución. La Revolución vista a través del cine*, IMCINE- Cineteca Nacional, México, 2010, Pp.234.

Lozano Álvarez, Elisa, "Figuroa antes de Figuroa", *Luna Córnea No. 32 - Gabriel Figuroa*, Centro de la Imagen, México, sep - dic 2008, Pp.616.

Lozano Álvarez, Elisa, Tesis "Agustín Jiménez, sus imágenes móviles", UNAM - Facultad de Filosofía y Letras, México, 2008.

Lozano Álvarez, Elisa, "Los Argumedo, una dinastía dedicada a la fotografía de cine", *Revista Replicante*, Vol. IV, México, Agosto-octubre 2008.

Marón, Julieta, *El cine también escucha*. Revista Cultura y Arte de México. Num.9, marzo 2011.

Miquel, Ángel, *Acercamientos al cine silente mexicano*, Facultad de Artes Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México, 2005, Pp.165.

Moles, Abraham, *La comunicación y los mass media*, Mensajero, Bilbao, 1975, Pp.339.

Monroy Nasr, Rebeca (coord), "Dolores del Río y el proceso de divinización de la belleza en el still publicitario de Hollywood", *Múltiples matices de la imagen: historia, arte, percepción*, Yeuetalatoli, México.

Monsiváis Carlos, *Rostros del cine mexicano*, Américo Arte Editores, Italia, 1997, Pp. 175

Morales, Alfonso, "Ráfex", *Luna Córnea No. 24 - México Cinema*, Centro de la Imagen, México, 2002, Pp.320.

Ortiz Monasterio, Pablo (coord.), *Cine y Revolución. La revolución vista a través del cine*, IMCINE- Cineteca Nacional, México, 2010, Pp.234.

Peñaloza Méndez, Ernesto, "De luces y sombras Gabriel Figueroa y Luis Márquez Romay", *Luna Córnea. No. 32 - Gabriel Figueroa*, Centro de la Imagen, México, sep - dic 2008, Pp.616.

Peredo Castro, Francisco, *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, UNAM Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, Centro de Investigaciones sobre América del norte, México, 2004, Pp.509.

Salvador Ortigosa, "La publicidad del cine", *Cinema Reporter*, Año V, No 181, México, 1942.

Saborit, Antonio. *Gabriel Figueroa*. Fundación Televisa, CONACULTA, INBA, México, 2007, Pp 300.

Schmelz, Itala, "Del asombroso descenso", *Luna Córnea No. 12 - La noche*, Centro de la Imagen, México, 1997, Pp.192.

Taibo I, Paco Ignacio, *Historia popular del cine. Desde sus inicios hasta que comenzó a hablar*, IMCINE, México, 2004, Pp.548.

Taibo I, Paco Ignacio, *Los toros en el cine mexicano*, Plaza y Valdés, INBA, Departamento del Distrito Federal, Secretaría General de Desarrollo Social, Comité Interno de Ediciones, México, 1987, Pp 162

Tuñón, Julia, "Entre fotos te veas: del cine al still.", *Luna Córnea No. 24 - México Cinema*, Centro de la Imagen, México, 2002, Pp.320.

Vázquez Mantecón, Álvaro, "Encuadre a la Revolución Mexicana", *Proceso Bicentenario. No. 13 - El cine que nos dio patria*, Proceso, México, Abril, 2010, Pp.32.

Zurita, Pedro, *Cómo distribuir su filme y no morir en el intento*, Videoteca del Sur Inc., Nueva York, 2009, Pp.189.

Photographers in Hollywood, Columbus Books, Londres, 1987

"De profesión stillman", *Luna Córnea No. 24. México Cinema*, Centro de la Imagen, México, 2002, Pp.320.

Revista de Revistas No. 1256, México, 10 de junio de 1934.

"Álvarez Bravo, stillman", *Luna Córnea. No. 32 - Gabriel Figueroa*, Centro de la Imagen, México, sep - dic 2008, Pp.616.

"Candilejas", *Luna Córnea. No. 32 - Gabriel Figueroa*, Centro de la Imagen, México, sep - dic 2008, Pp.616.

"Nuestros estrenos", *Filmográfico*, julio de 1934

"La enorme fuerza de la Publicidad", *Mundo Cinematográfico*, Año V, No. 50, México, 1934, Pp.7.

"La publicidad del cine". *Cinema Reporter*. Año V, No 181, 1942. s/p

Desnudos (1926-1932). Fotografías de Luis Márquez Romay. Instituto Nacional de Bellas Artes, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas. México 2006, Pp. 69

Periódico *Toros y deportes*, 19 de marzo de 1940, p. 9

Páginas web

Tellez, Othón

http://www.othontellez.com.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=61&Itemid=84. Consultado el 16 de enero de 2011. 12:30

Miranda, Raúl, "El cartel del cine mexicano"

http://www.correcamara.com.mx/index.php?mod=noticias_detalle&id=1283.

Consultado el 15 de enero de 2011 a las 11:00, am

<http://www.ruthharriettlouise.com>. Consultado el 16 de enero de 2011 a las 14:00 hrs

<http://www.jules-cheret.org>. Consultado el 16 de enero de 2011 a las 13:15 hrs

Lara, Hugo, "Los inicios del cine mexicano (1895 – 1910).

http://www.correcamara.com.mx/index.php?mod=historia_detalle&id=43. Consulta realizada el 24 de noviembre de 2010

"Vámonos con Pancho Villa"

<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/vamonos.html>. Consulta realizada el: 8 de diciembre de 2010

"Invertir en el cine mexicano es invertir en México"

<http://revistatoma.wordpress.com/category/revista-mexicana-de-cine/>. Consulta realizada el 10 de enero de 2011

<http://www.manuelalvarezbravo.org/espagnol/Biografia.html>. Consulta realizada el 9 de febrero de 2011

Lozano Álvarez, Elisa, "Ezequiel Carrasco. Del cine silente al sonoro"

*<http://cuartoscuro.com.mx/2010/09/ezequiel-carrasco-del-cine-silente-al-sonoro/>
Consultado el 20 de enero de 2011*

Monroy Nasr, Rebeca, Historia de la fotografía en México.

<http://www.mexicodesconocido.com.mx/hitoria-de-la-fotografia-en-mexico.html>

Peredo Castro, Francisco, "Wallerstein a un mes de su fallecimiento"

<http://www.jornada.unam.mx/2002/02/24/04an1cul.php?origen=cultura.html>. Consultado el 24 de febrero de 2011

Lara, Hugo, "La mancha de sangre (1937) Devoción por lo prohibido"

http://www.correcamara.com.mx/index.php?mod=locaciones_detalle&id=1892.

Consulta realizada el 13 de febrero de 2011

<http://eloficiodehistoriar.com.mx/2008/06/17/rosalio-solano-bernal-qro-30-de-agosto-de-1914/>. Consultado el 7 de febrero de 2011

CD ROM

Miquel, Ángel, *Un pionero del cine en México Salvador Toscano y su colección de carteles*, Fundación Camen Toscano IAP, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000.

Entrevistas

Entrevista a Mario Argumedo el 20 de enero de 2011

Entrevista a José Díaz en febrero de 2010

Entrevista a Héctor Orozco el 25 de febrero de 2011

Entrevista a Enrique Solórzano el 24 de enero de 2011

Entrevista a Eduardo de la Vega Alfaro el 4 de febrero de 2010

Entrevista a Pascual Espinoza el 20 de julio de 2011

Acervos

IMCINE

Cineteca Nacional

Fundación Televisa

Filmoteca de la UNAM