



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

**Una mirada al estilo del maestro de la luz,
Gabriel Figueroa a través de su obra como
cinefotógrafo.**

TESIS

Que para obtener el título de:

Licenciado en Ciencias de la Comunicación

Presenta:

Roberto Orozco Cruz

Asesora: Dra. Graciela Martínez Matías



Ciudad Universitaria, Ciudad de México, 2017.



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 mi familia, en especial a mi mamá y a mi abuelita por ser pilares fundamentales en mi formación personal; por siempre manifestar su afecto y apoyo conmigo.

A todos mis compañeros, en particular a mis mejores amigas por esas charlas y consejos.

A cada profesor que fue parte de este proceso en mi formación académica, especialmente a mi asesora, por su paciencia y ayuda para concluir esta investigación.

A la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales y a la Universidad Nacional Autónoma de México por brindarme tantos aprendizajes en esta etapa de mi vida.

A todos, mi gratitud.

Una mirada al estilo del maestro de la luz, Gabriel Figueroa a través de su obra como cinefotógrafo.

Introducción.....	4
1.- Gabriel Figueroa Mateos.....	11
1.1. Vida e inicio de su obra.....	12
1.2. Empieza el camino.....	13
1.3. El México en que nació Figueroa	14
1.4. El cine, la revolución y sus consecuencias.....	15
1.5. Primer acercamiento al cine como Cinefotógrafo	18
1.6. Figueroa a Hollywood	19
1.7. Gregg Toland como mentor de Figueroa.....	21
1.8. Comienza el viaje como director de fotografía, <i>Allá en el rancho grande</i> (1936) de Fernando de Fuentes	23
1.9. El macartismo y Gabriel Figueroa.....	25
1.10. Figueroa bajo la mira	27
1.11. Trumbo uno de “Los diez de Hollywood”	30
2.- El papel del Cinefotógrafo.....	32
2.1. Cinematografía.....	33
2.2. Conceptos del lenguaje cinematográfico.....	34
2.3. Antecedentes de colaboraciones memorables.....	45
2.4. El director de fotografía.....	49
2.5. Cineasta y Cinefotógrafo.....	51
2.6. Antecedentes de la influencia de Figueroa.....	53
2.7. Figueroa y los muralistas mexicanos.....	56
2.8. El uso de filtros.....	62
3.- El estilo de Figueroa a través de su obra.....	66
3.1. La noche de los mayas, elementos visibles.....	73
3.2. Los de Abajo, hacia un estilo.....	79
3.3. María Candelaria, la libertad fotográfica de Figueroa.....	85
3.4. El Fugitivo, el esplendoroso manejo de la luz	97
3.5. Los olvidados, algo diferente pero único	114
3.6. Macario, el contraste del talento fotográfico	132
3.7. La noche de la iguana, una obra distinta.....	144
3.8. Bajo el volcán, la última y en color.....	156
Conclusiones.....	167
Bibliografía y Fuentes.....	178

“.. Puedo decir que jamás he sido ajeno a mi tiempo. Al transfigurar la realidad con un implemento mecánico, la realidad me transfigura a mí mismo y me hacía crecer como un hombre entre los otros [...] Estoy seguro que, si algún mérito tengo, es saber servirme de mis ojos, que conducen a las cámaras en la tarea de aprisionar no sólo los colores, las luces y las sombras, sino el movimiento, que es la vida.”¹

- **Gabriel Figueroa Mateos**

Introducción

Hablar de Gabriel Figueroa es hablar de la nostalgia en nuestro cine mexicano del siglo pasado, de su trabajo con grandes directores y las mancuernas que formó, de sus reconocimientos y de la manera en que manejaba la luz en la fotografía de las películas en las que participó.

El presente trabajo refuerza el mito de lo que fue y sigue siendo este cinefotógrafo mexicano, existen diversas fuentes de información; desde libros biográficos, investigaciones, artículos periodísticos entre otras, mismas que serán citadas paulatinamente; donde el objeto principal es este director de fotografía.

Precisamente, de ahí surge este proyecto, de la importancia que tiene este fotógrafo y su obra en toda su carrera (1936-1983). De cómo llegó a ser reconocido a nivel internacional por la forma de trabajo que tenía, tanto en el manejo de la luz como en la composición fotográfica de la imagen cinematográfica, para lograr un estilo propio.

¹ Fragmento del discurso de Gabriel Figueroa al recibir el Premio Nacional de Arte en 1971.

Esta investigación nace, principalmente, por el gusto personal del cine y en especial por el cine mexicano; de la curiosidad de saber más acerca de esas películas que han sobresalido no solo por su argumento, valor histórico o belleza estética, sino por todos los elementos que hay alrededor y de los personajes que participan en un largometraje; de conocer a un gran cineasta y su relación con el cinefotógrafo, en este caso, de Gabriel Figueroa.

Cuando este cinefotógrafo inicia su carrera en México, su trabajo se ve asociado a un movimiento cultural, según el mismo Figueroa:

“En ese movimiento había una mística por lo mexicano. La pintura ya estaba avanzada, el muralismo estaba establecido. La poesía también estaba bastante establecida [...] la música también, la escultura, y la arquitectura. Pero lo que hacía falta era darle motor al cine, al teatro, a la novela en cierta forma [...] Entonces el cine nos tocó a nosotros, hicimos una serie de películas en las que a mí me tocó la imagen. Yo ya tenía la idea de cuál era el paisaje mexicano.”²

Y es en esa época donde comienza el auge del cinefotógrafo, ya que será reconocido por tener un particular estilo en la forma de fotografiar las películas en las que participó, Figueroa comenta:

“Si me dan la libertad de escoger, yo escojo una composición, desde el punto de vista del director. Él ve las cosas desde aquí, sí, pero yo las

² Entrevista por Nelson Carro en septiembre de 1986. Hugo Lara Chávez y Elisa Lozano. (2012) Luces, cámara acción. Cinefotógrafos del cine mexicano 1931-2011. Editorial: IMCINE, Cineteca Nacional y Festival International du Film d'Amiens. P. 228.

puedo ver desde arriba, puedo poner un lente más amplio o un lente más corto, un lente que desenfoque al final. Para eso se necesita tener un conocimiento del lente cinematográfico que muy pocos directores tienen, de la distancia que debe tener en la escena.”³

En primera instancia, se puede afirmar que Figueroa comenzó su estilo al inicio del llamado -nacionalismo- que se vivía en el país, como bien escriben Hugo Lara Chávez y Elisa Lozano acerca de este concepto:

“La búsqueda de una estética nacional iniciada por Eisenstein cristalizó durante la gestión del presidente Lázaro Cárdenas (1934 – 1940), que a través de diversos organismos -como la Comisión Nacional de Irrigación y el Departamento de Prensa y Propaganda- fomentó la producción de documentales con fines de propaganda oficial, así como para afianzar la idea de una orgullosa identidad nacional.

Con ese principio se integró un grupo de filmación que recorrió el territorio nacional constituido por Manuel Álvarez Bravo, Luis Márquez, Agustín Jiménez, Gabriel Figueroa, Alex Philips, Ezequiel Carrasco, Víctor Herrera, Roberto Turnbull, Ross Fisher, Jack Draper, Guillermo Baqueriza y los hermanos Martínez Solares.”⁴

Cabe destacar que la carrera de Figueroa comienza en este periodo, justamente en 1936 con *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes), donde:

³ Ibídem. P. 229.

⁴ Ibídem. P. 25.

“La fotografía sobresale por su composición geometrizable y por el tratamiento del paisaje.”⁵

Y a consecuencia de su debut como director de fotografía en esta película, formó parte de todo este movimiento, como ya se citó anteriormente, pero lo que se pretende a lo largo de la presente investigación, es conocer cómo se formó, qué elementos e influencias intervinieron en la construcción del estilo del cinefotógrafo.

Acerca de cómo surge esta composición y ese impacto psicológico en la fotografía Gabriel Figueroa Mateos, su hijo Gabriel Figueroa Flores expone:

“Explotaba al máximo la instantánea en blanco y negro, al convertir estos elementos en ingredientes oníricos y dramáticos. [...] Para hacer que las luces y las sombras fueran elocuentes, el genio de la espontaneidad se valía de cualquier recurso, sus composiciones daban un preámbulo de la historia, indicaban de forma precisa si los personajes conspiraban, si aquellos estaban tensos o en situación de gozo.

El tono dramático que Figueroa le imprimía a la película, hacía de ésta una pieza de arte extraordinaria para llegar al clímax emocional. [...] A través de los *close ups*, Figueroa generó un profundo impacto psicológico en el desarrollo de la trama, explotó el recurso de forma personal e inteligente haciendo a los actores iconos que entrarán al imaginario del pueblo”.⁶

⁵ *Ibíd.* P. 28.

⁶ Conferencia magistral del también fotógrafo Gabriel Figueroa Flores en Gaceta digital UNAM por Mina Santiago, (03 de septiembre de 2015). Cátedra Ingmar Bergman Gabriel Figueroa: iluminar con sombras.

En este contexto, escribir e investigar sobre el estilo de Figueroa implica un profundo análisis en la fotografía de las películas elegidas, con esto se busca ejemplificar los rasgos característicos que se aprecian en cada una y que se desglosarán en tres capítulos, y al final, con ayuda de algunos fotogramas se ilustren esas particularidades.

Se conocerán los factores biográficos, históricos y técnicos que ayudaron a sobresalir a este director de fotografía. El investigador propone una serie de elementos recurrentes en algunas películas, elegidas previamente, para analizarlas y entender el estilo que construyó Figueroa.

En el primer capítulo y parte del siguiente, se describirá parte de su biografía y el contexto históricos de este cinefotógrafo; su comienzo en la fotografía fija, su viaje y aprendizaje en Hollywood junto a Gregg Toland, quien fuera el director de fotografía de *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941), así como de los sucesos acontecidos a consecuencia del macartismo y su primer trabajo en *Allá en el rancho grande* (1936) de Fernando de Fuentes.

En el segundo capítulo se retoman los conceptos teóricos, con base en David Bordwell y Kristin Thompson para ayudarnos en el análisis de los largometrajes seleccionados. También se mencionará el trabajo que conlleva el director de fotografía y su relación con el cineasta, ya que desde inicios del cine han existido antecedentes de grandes mancuernas entre las que se destacan las siguientes:

Gaceta digital UNAM, disponible en: <http://www.gaceta.unam.mx/20150903/gabriel-figueroa-iluminar-con-sombras>.

Jack Cardiff - Michael Powell, Sven Nykvist - Ingmar Bergman, Raoul Coutard - Jean-Luc Godard y François Truffaut, Alfred Hitchcock - Robert Burks, Federico Fellini - Giuseppe Rotunno, Freddie Young - David Lean, Gordon Willis - Woody Allen y Francis Ford Coppola, Gottfried Wilhelm "Billy" Bitzer - David Wark Griffith, Eduard Tisse - Serguéi Eisenstein o las mancuernas mexicanas de Emmanuel Lubezki - Alfonso Cuarón, Alejandro González Iñárritu - Rodrigo Prieto, Guillermo Navarro - Guillermo del Toro, pero siempre destacará la fructífera colaboración de Gabriel Figueroa con Emilio Fernández o Luis Buñuel.

También se abordará el uso de ciertos aspectos técnicos, como la utilización del filtro infrarrojo, único del cinefotógrafo mexicano, o la influencia de los movimientos artísticos, en el que se puede destacar el muralismo mexicano, sobre todo de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros o José Clemente Orozco.

En el último capítulo, primeramente, se presentan las categorías metodológicas para realizar el análisis visual de ocho películas elegidas con ciertos criterios y particularidades por parte de quien esto escribe y es que debido a - en palabras de Ceri Higgins – “El volumen de su obra impide un análisis a profundidad de cada uno de sus filmes.”⁷ Pues son más de 200.

Entre las películas que se analizarán están; *La Noche de los Mayas* (1939), *Los de Abajo* (1949) ambas Chano Urueta; *María Candalaria* (1944) Emilio Fernández; *El fugitivo* (1947) John Ford; *Los olvidados* (1950) Luis Buñuel; *Macario* (1960) Roberto

⁷ Ceri Higgins, (2008). *Gabriel Figueroa Nuevas perspectivas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. p. 37.

Gavaldón; *La noche de la iguana* (1964) y *Bajo el Volcán* (1984) ambas de John Houston.

Los largometrajes servirán para ejemplificar esas particularidades y elementos que estuvieron presentes en el estilo de Gabriel Figueroa, si bien trabajó con diversos directores en películas totalmente diferentes, logró destacar en cada uno de sus trabajos, por medio del excelente manejo de la luz y de la composición fotográfica que realizaba.

Todas estas características se detallarán a lo largo de la investigación, ayudando a reflexionar cómo y en qué circunstancias se formó el estilo de este cinefotógrafo para responder la pregunta principal: ¿Cuáles fueron los factores biográficos, históricos y técnicos que constituyeron un estilo en la obra de Gabriel Figueroa?

Capítulo 1.

Gabriel Figueroa Mateos (1907 - 1997).

Este capítulo tiene como objetivo presentar la biografía de Gabriel Figueroa Mateos, desde sus inicios, hasta el comienzo de su carrera como cinefotógrafo. Se detallarán las causas que existieron en su vida para formarse como fotógrafo de imágenes fijas; su viaje al extranjero, el cual influyó determinadamente en su trabajo; su comienzo en la dirección de fotografía para notar aquellos elementos y factores que marcarán su estilo.

También se mencionará brevemente, el contexto histórico – social, de las tres primeras décadas en México del siglo XX, desde el fin del porfiriato, hasta la revolución y los años posteriores. Este capítulo se centrará particularmente en el sector cinematográfico para dar a conocer el entorno en que vivía nuestro objeto de estudio, el cinefotógrafo mexicano.

De manera particular, se resaltan los elementos que propiciaron el inicio del estilo de Figueroa, sobre todo las influencias de Gregg Toland y su paso por Hollywood, con todos los personajes involucrados durante el Macartismo y sus consecuencias directas sobre el mismo Figueroa, así como los factores personales que lo llevaron al mundo del cine como cinefotógrafo.

1.1 Vida e inicio de su obra.

El 24 de abril del año de 1907 nace el personaje principal de esta investigación, Gabriel Figueroa Mateos, en el barrio de Coyoacán de la Ciudad de México, sin embargo, la tragedia se presenta desde esta etapa, pues su madre fallecería al mismo tiempo.

Gabriel era el hermano menor de tres, el mayor murió de meningitis, quedando sólo Roberto y Gabriel Figueroa. Esto provocó que su padre recurriera al alcohol y se fuera a París con unos amigos por varios años. Cabe destacar que su familia era sumamente rica, desde el abuelo Figueroa, un hacendado pulquero con una acaudalada fortuna económica; el papá de del cinefotógrafo era uno de los más chicos de 26 hijos⁸; también fue nieto del abogado y periodista Don Juan A. Mateos abuelo del expresidente Adolfo López Mateos quien fuera su primo.

A la muerte de la madre y el abandono de su padre, los pequeños hermanos Gabriel y Roberto Figueroa quedaron al cuidado de sus tías en la Ciudad de México. Cuando Gabriel tenía seis años, su papá regresó de Europa y murió al año siguiente; sus tías, paulatinamente, también fallecieron y los hermanos Figueroa quedaron en manos de un tutor y un albacea en lo relacionado con su herencia. Esto trajo consigo varios conflictos que se mencionarán posteriormente.

⁸ Para más detalles véase Alberto Isaac, (1993). *Conversaciones con Gabriel Figueroa*. México: Universidad de Guadalajara (CIEC) y Universidad de Colima p. 23.

1.2 Empieza el camino.

A los diecisiete años (1924), Gabriel Figueroa Mateos estudiaba violín en el Conservatorio Nacional de Música y al mismo tiempo tomaba clases de arte en la Academia de San Carlos. En este periodo, los hermanos Figueroa al querer hacer cuentas con el tutor acerca de su herencia, este había sido estafado y fallecería al poco tiempo después.

Lo anterior provocó que los hermanos Figueroa averiguaran todo lo relacionado con esta estafa, hasta el punto de que fuera publicada en los periódicos de la época. El resultado de esto fue que todas sus propiedades estaban hipotecadas y ambos tuvieron que abandonar sus estudios, cuenta el mismo Figueroa que a su hermano Roberto “sólo le faltaba un año para terminar sus estudios, pero ahora se tenían que poner trabajar.”⁹

Gabriel laboró en un estudio de fotografías instantáneas, lo cual le serviría como antecedente en su profesión como cinefotógrafo¹⁰ después, con José Guadalupe Velasco, el primer fotógrafo que utilizó luz artificial en México, comenzó a crear retratos teatrales. Esto produjo una inmensa fascinación por los procesos de iluminación e impresión que lo ayudaría en el aprendizaje en su trabajo como director de fotografía.

⁹ Alberto Isaac, (1993). *Conversaciones con Gabriel Figueroa*. México: Universidad de Guadalajara (CIEC) y Universidad de Colima p. 24.

¹⁰ Ceri Higgins, (2008). *Gabriel Figueroa Nuevas perspectivas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. p. 37.

1.3 El México en que nació Figueroa.

A inicios del siglo XX México se encontraba en manos del régimen porfirista, que estaba ya en declive. La edad de Porfirio Díaz rondaba los ochenta años, además “la edad promedio de los miembros del gabinete era de sesenta y siete, y parecida era la de gobernadores, magistrados y legisladores. Díaz no era el único que llevaba tantos años en el poder, pues la reelección se practicaba en todos los niveles”.¹¹

Aún con el crecimiento industrial, por ejemplo, en puertos y ferrocarriles, favorecieron al comercio exterior e interior; así como también ocurrió en la producción agrícola y mineral. No obstante, debido a que el desarrollo era desigual provocó un marcado descontento social, pues se beneficiaban solo algunos, lo que significó el fin del porfiriato en la primera década del siglo XX.

Los últimos años de la dictadura porfiriana “se caracterizaron por el acelerado desarrollo económico que parecía justificar plenamente al régimen, pero que en realidad fue agudizando las contradicciones políticas y sociales. [...] los primeros cineastas mexicanos se acogieron a las ideas del orden y el progreso y se dedicaron a captar con sus cámaras las imágenes de la placidez en la urbe y en ciudades de provincia; de las costumbres netamente nacionales; de los ejemplos del desarrollo industrial y ante todo orientaron sus esfuerzos a testimoniar e informar acerca de los viajes realizados por el dictador a lo largo y ancho del territorio nacional”.¹²

¹¹ Pablo Escalante Gonzalbo, Bernardo García Martínez, Luis Jáuregui, Josefina Zoraida Vázquez, Elisa Speckman Guerra, Javier García Deago & Luis Aboites Aguilar. (2008). *Nueva historia mínima de México ilustrada*. México: Secretaria de Educación del gobierno del distrito Federal, El Colegio de México. P. 358.

¹² Eduardo de la Vega Alfaro. (1991). *La industria cinematográfica mexicana. Perfil histórico - social*. México: universidad de Guadalajara. P. 14.

Por lo tanto, estos cineastas mexicanos se limitaban a presentar vistas acerca de peleas de gallos o corridas de toros; en un primer momento, iban dirigidas a la élite de la época porfiriana; y después, al resto de las personas. Se presentaban en funciones de las salas cinematográficas que ya estaban presentes en la primera década del “nuevo siglo”.

1.2 El cine, la revolución y sus consecuencias.

En 1910 estalló la Revolución mexicana y en mayo del año siguiente, Porfirio Díaz renunció a la presidencia para exiliarse en Francia, dando fin a la era porfiriana, lo que provocó el inicio de un conflicto armado en todo el país que afectaría directamente al ámbito cinematográfico, por ejemplo, la reducción en la producción de este sector, “quedando a cargo de un selecto grupo de pequeños burgueses la producción, distribución y exhibición, con lo cual buscaban el enriquecimiento rápido y el ascenso social.”¹³

El auge del documental en México durante la segunda década del siglo XX surge por los acontecimientos que ocurrieron en torno a la Revolución e iniciaría con *Insurrección en México* (1911), de los hermanos Alva. Dicho trabajo presentaba la rebelión de Francisco I. Madero; junto con Salvador Toscano y Enrique Rosas fueron pioneros del cine silente.

Dichos documentales mostraban las batallas que se vivían en esta época, atrayendo la atención de cineastas norteamericanos. Sin embargo, este cine presentaba un riesgo a quien lo filmaba, pues significaba ir al campo de batalla, lo cual provocaba

¹³ *Ibidem*, p. 16 – 17.

una exhibición particular, ya que “Por primera vez en la historia de la producción nacional, las películas fueron exhibidas solas. No eran material de complemento”¹⁴

Teniendo en cuenta el conflicto revolucionario y el analfabetismo que se vivía en el país, el documental jugó un papel importante para los caudillos. Aunque parcialmente manipulados, este tipo de largometraje presentaban información sobre los acontecimientos que se llevaban a cabo en la ya referida lucha; imágenes de alianzas, derrotas, luchas ideológicas, que servirían como testimonios históricos.

Al respecto, el Doctor Aurelio de los Reyes comenta sobre el cine de los años 1917 – 1920, “Creemos que la fiebre de producir películas se debía a la disminución de la producción europea, frenada por la Primera Guerra Mundial, problema grave para distribuidores y exhibidores porque el público rechazaba la producción norteamericana (independientemente de que los exportadores de esa nacionalidad no deseaban comerciar con México, por su inestabilidad).”¹⁵

Una película muy comentada en su tiempo por sus implicaciones políticas fue *El automóvil gris* (1919), dirigida y producida por Enrique Rosas, tomada de hechos reales, donde se presentaba a una banda de criminales, que desde el año 1915, cometía atracos disfrazados de oficiales. A esta película se le añadió música y diálogos posteriormente, siendo el último filme de Enrique Rosas, quien fallecería en 1920.

¹⁴ Aurelio de los Reyes citado por Emilio García Riera en *Breve historia del cine mexicano Primer siglo 1897 - 1997*. (1998) México: Ediciones Mapa p. 24.

¹⁵ *Ibidem*, p. 33.

En los años posteriores, de 1923 a 1929, la producción de películas silentes mexicanas colapsó, ya que en ningún año se produjeron más de 15 filmes. Sumado a la poca importancia que se le daba a este ámbito por parte de la prensa y al desinterés por fomentar la realización de documentales por parte de los gobiernos de Álvaro Obregón (1920 – 1924) o Plutarco Elías Calles (1924 – 1928).

Algo similar pasaba con los intelectuales en México, que no tenían interés en el cine mexicano. Por ejemplo, Vasconcelos o los escritores mexicanos Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán, aun cuando ambos ya habían escrito crítica cinematográfica en Madrid¹⁶. Uno de los directores que sobresalieron en esta época, y que trabajó con Gabriel Figueroa fue Miguel Contreras Torres.

Contreras Torres comenzó su carrera desde la incorporación al ejercito carrancista en 1914, filmando documentales cortos. Según Emilio García Riera, resultaría “un caso insólito de tesón y perseverancia frente a una situación tan desalentadora como la del cine mexicano en los años veinte.”¹⁷ Y que fue el único director mexicano que prolongó su carrera tanto en el cine silente como en el sonoro hasta 1964.

¹⁶ *Ibidem*, p. 53.

¹⁷ *Ibidem*, p. 56.

1.5 Primer acercamiento al cine como Cinefotógrafo.

Figuroa ya tenía experiencia en la fotografía instantánea y había participado como stillman (fotografía de fotos fijas) en la película: *La sombra de Pancho Villa "Revolución"* (1932) bajo la dirección de Miguel Contreras Torres, a recomendación de Alex Phillips; al igual que otras películas como *Enemigo* (1933), de Chano Urueta, de ahí la siguiente imagen:



Fotografía tomada por Gabriel Figuroa en 1933 durante la filmación de *Enemigos* de Chano Urueta y que sirve como portada de la revista *Artes de México*, "El Arte de Gabriel Figuroa" 3ra Ed. 2006, p.3.

Esta fotografía fue tomada durante el rodaje y sirve como portada de la revista *Artes de México* donde se afirma "En esta foto fija están ya muchos de los elementos

estéticos que él desarrollaría posteriormente en su obra: el cuidado de la composición, los cielos exhibidos con fuerza y el cultivo de los temas mexicanos”¹⁸.

En la citada revista se hace mención acerca de Gabriel Figueroa Flores (hijo de Gabriel Figueroa Mateos). La imagen, “de la que su autor conservó el negativo, fue rechazada por la empresa productora o distribuidora a causa de su “esteticismo” y “poco valor comercial”, razón por la cual no forma parte de la publicación del filme”¹⁹.

Cuando Figueroa regresó de Estados Unidos trabajó como operador de cámara en *Vámonos con Pancho Villa* (1935) de Fernando de Fuentes donde Jack Draper era el director de Fotografía. También participa como stillman y codirector de fotografía en *Cielito lindo* de Roberto O'Quigley y Roberto Gavaldón (1936)²⁰.

1.6 Figueroa a Hollywood.

Para los años treinta, un antiguo compañero de la escuela de Gabriel Figueroa, Gilberto Martínez Solares, lo presentó a con Alex Phillips, quien fuera uno de los grandes cinefotógrafos en México. Dentro de su filmografía destacan: *Santa* (Antonio Moreno, 1931), de las primeras películas sonoras, o la obra de Ismael Rodríguez, Tizoc: *Amor Indio* (1957) y su gran fotografía²¹. Phillips contrató a Figueroa para la película de Miguel Contreras Torres, *Revolución* (1932). Un año

¹⁸ La revista *Artes de México* dedica su número a “El Arte de Gabriel Figueroa” 3ra Ed. México. 2006, p.3.

¹⁹ *Luna Cornea*, 2008 pp. 42, 45, 53.

²⁰ *Ibidem*, p. 52.

²¹ Alex Phillips (1901 - 1977) nacido en Canadá y emigrado a México trabajó en más de 200 películas a lo largo de su carrera ganando diversos premios. Véase la nota en: Ricardo Hernández / El Sol de México. (17 de junio de 2012). “Alex Phillips, una leyenda del cine nacional”. consulta: 17/11/2015, de El Sol de México Sitio web: <http://www.oem.com.mx/eloccidental/notas/n2583890.html>.

Cabe mencionar que su hijo Alex Phillips Jr. (1935 - 2007) también fue un gran cinefotógrafo mexicano véase: JUAN JOSE OLIVARES/ La Jornada. (13 de febrero de 2007). “Murió Alex Phillips Jr., destacado director de foto del cine nacional”. Consulta: 17/11/2015, de La Jornada Sitio web: <http://www.jornada.unam.mx/2007/02/13/index.php?section=espectaculos&article=a08n1esp>.

después laboró como ingeniero de iluminación en *El escándalo* de Chano Urueta con quien trabajaría en años posteriores.

El viaje a Hollywood de Figueroa comenzaría en 1935 con los recién inaugurados estudios Cinematográfica Latino Americana S.A. (CLASA), donde obtuvo una beca para ir a ese lugar y comprar material técnico de fotografía que era usado en ese tiempo por las grandes compañías de cine de E.U.A. Por recomendación de Alex Phillips, logró estar al lado del gran cinefotógrafo Gregg Toland de quien tendría una gran influencia y una buena amistad. Este encuentro será clave para la construcción de un estilo que marcará su obra.

Figueroa viajó junto con algunos colegas del medio cinematográfico para comprar el material que les pedía CLASA, visitando también a las productoras más importantes como M.G.M., Paramount, Warner Bros, y R.K.O., preguntando a los técnicos de los productos que iban seleccionando, ya que la productora mexicana trataba de imponer el modelo de producción de los estudios norteamericanos sin tener mucho éxito.

Cuando Gabriel fue a las instalaciones de Global Entertainment Corporation con la carta de recomendación de Phillips para el cinefotógrafo Greg Toland, quien lo aceptó y le dejaba pases de entrada a los estudios, Figueroa miraba el trabajo de Toland en la película *Splendor* (1935) de Elliott Nugent. Además de conocer, junto con sus colegas, a los comediantes Oliver Hardy y Stan Laurel (El Gordo y El Flaco).

A su regreso a México sólo trabajó como operador de cámaras junto con Jack Draper²² en la película de Fernando de Fuentes, *Vámonos con Pancho Villa* (1935). Sin embargo, la compañía CLASA se iría a la quiebra sin que Figueroa se pudiera hacer cargo del departamento de fotografía, pero después comenzaría su largo camino como cinefotógrafo.²³

1.7 Gregg Toland como mentor de Figueroa.

Gregg Toland (1904 – 1948) fue un cinefotógrafo estadounidense que al momento de conocer a Figueroa ya había sido nominado a un premio de la academia por su trabajo en *Les Misérables* (1934), de Richard Boleslawski, y sería nominado en los años subsiguientes, ganándolo en 1939 por *Cumbres borrascosas* de William Wyler; cabe destacar su gran trabajo en: *El Ciudadano Kane* de Orson Welles y su estilo desarrollado en todas las películas en las que trabajó.

La fotografía de Toland tenía una impresionante narrativa y estética visual, con ayuda de los claroscuros provocaba un impacto emocional en cada escena, pues no solo encuadraba algún paisaje, sino que la imagen fotográfica se convertía en un instrumento dramático. El excelente manejo de la luz incitó a que el cinefotógrafo fuera reconocido por tener ese estilo, único en Hollywood.

²² Jack Draper (1892-1962) fue un cinefotógrafo estadounidense que trabajo mayormente en México en la llamada época de oro, algunas de sus obras más conocidas están: Ahí está el detalle (Juan Bustillo Oro, 1940); *Vámonos con Pancho Villa* (Fernando de Fuentes, 1936) en donde Gabriel Figueroa trabajó como asistente de Draper; *Romeo y Julieta* (Miguel M. Delgado, 1943) entre muchos otros trabajos.

²³ Para conocer con mayor detalle el viaje de Gabriel Figueroa a Hollywood véase el capítulo *Cuando viajan las estrellas*, por Héctor Orozco. (2008). En *Luna Córnea* (54 - 57). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de las Artes, Centro de la imagen, con la colaboración de Fundación Televisa, Instituto Mexicano de Cinematográfica y Editorial RM.

Ese estilo le valió que directores, como el mismo Welles o John Ford pusieran el crédito de fotografía enseguida que el del director y no como un técnico más en la producción. Toland cosecharía una gran amistad con Figueroa, se visitaban o enviaban cartas hasta el fallecimiento del cinefotógrafo estadounidense, quien recomendó a Gabriel con John Ford para la película *El fugitivo* (1947), que se analizará posteriormente.

Gregg Toland trabajó con el cineasta Karl Freund en *Mad Love* (1935). Sin embargo, también fue director de fotografía cuando trabajó en la Universum Film AG (UFA) durante el expresionismo alemán, colaboró en *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang o con directores como: F.W. Murnau y Ernst Lubitsch. En E.U.A. participó como cinefotógrafo en: *Drácula* (1931) de Tod Browning y dirigió la película de: *La momia* (1932) entre muchas otras.

Resulta significativo que Toland tuviera cierta influencia del expresionismo alemán, al igual que el mismo Figueroa, pues “estaban decididos a que la imagen funcionara como manifestación del mundo interior de la narrativa”²⁴. Además de abogar por “una revalorización del papel y la función tradicionales del director de fotografía”²⁵ lo que llevaría a buscar un estilo propio del cinefotógrafo mexicano.

²⁴Ceri Higgins, (2008). *Gabriel Figueroa Nuevas perspectivas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. pp. 98 – 100.

²⁵ *Ibidem*.

1.8 Comienza el viaje como director de fotografía, *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes.

La película *Allá en el Rancho Grande* fue un rotundo éxito no solo para el director sino también para la (naciente) industria mexicana, con un gran reparto encabezado por Tito Guizar (1908- 1999), Esther Fernández (1917 - 1999), René Cardona (1905 - 1988), Lorenzo Barcelata (1898 - 1943), Carlos López Chaflán (1889 - 1942) y Emma Roldán (1893 - 1978) esta película se basaba en el teatro de revista según su argumentista Guz Águila (1894 - 1958).²⁶

Este melodrama ranchero fue el primer largometraje en estrenarse en Estados Unidos con subtítulos en inglés, la cual abriría el mercado a Latinoamérica; pese a que se filmó después de *Vámonos con Pancho Villa*, en el mismo año y director, debutó tres meses antes, Figueroa trabaja completamente en la dirección de fotografía dando el primer premio internacional para México en el Festival Internacional de Cine de Venecia²⁷ en 1939.

En esta película se puede ver el nombre de Figueroa junto al de los demás técnicos, sonido, escenografía, montaje etcétera.

²⁶ El guión estuvo a cargo de Luz Guzmán de Arellano y Guz Águila (Antonio Guzmán Aguilera); con la adaptación del mismo Guz Águila y Fernando de Fuentes véase: Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano primer siglo 1897 – 1917* p. 83.

²⁷ En italiano Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia; *Ibidem*, p. 83.



Producción de: Alfonso Rivas Bustamante y Fernando de Fuentes. Allá en el Rancho Grande de Fernando de Fuentes. México (1936).

Además, se pueden apreciar los cielos nublados característicos de su filmografía de Gabriel Figueroa y en un primer plano las figuras de los personajes reflejando lo *mexicano*, o las sombras y luces dentro de los paisajes presentados en el largometraje.²⁸



Producción de: Alfonso Rivas Bustamante y Fernando de Fuentes. Allá en el Rancho Grande de Fernando de Fuentes. México (1936).

²⁸ Estas particularidades serán iconos visuales de la identidad cinematográfica de Figueroa que marcaron su estilo.



Producción de: Alfonso Rivas Bustamante y Fernando de Fuentes. Producción de: Alfonso Rivas Bustamante y Fernando de Fuentes. Allá en el Rancho Grande de Fernando de Fuentes. México (1936).

Los elementos anteriores, marcarán el inicio de la carrera del director de fotografía, junto con el auge del cine mexicano. Con este filme también despegará el estilo del maestro de la luz, Gabriel Figueroa, lo cual provocará el reconocimiento nacional e internacional. Sin embargo, el contexto social del macartismo en Estados Unidos en el ámbito cinematográfico afectaría al mismo cinefotógrafo.

1.9 El macartismo y Gabriel Figueroa.

Se denomina Macartismo a la persecución ideológica ocurrida en los años cincuenta en los Estados Unidos. La también llamada “caza de brujas” en Hollywood estaba encabezado por el senador Joseph McCarty, quien desde 1947 era el organizador y promotor del Comité de Actividades Antinorteamericanas, presidida por John Parnell Thomas que pretendía efectuar una investigación secreta sobre la infiltración comunista en el cine.

La caza de brujas hace referencia a la obra de teatro del mismo nombre escrita por Arthur Miller en 1952, estrenada un año después. Dicha obra se basa en los hechos sucedidos durante los juicios de las brujas de Salem en Massachusetts 1692, en las que intervienen factores como el extremismo religioso, falsas acusaciones o la intromisión gubernamental en las garantías individuales, y hacía analogía a lo que sucedía durante el Macartismo.

Román Gubern califica al macartismo como “una de las muchas variantes que puede revestir la ideología y la acción fascista en una sociedad de capitalismo avanzado, sobre todo de unos mecanismos democráticos excesivamente vulnerables y manipulables por parte de los poderosos grupos de presión financieros, militares y ultraconservadores.”²⁹

Precisamente algo similar ocurría en el ámbito cinematográfico con el Comité de Actividades Antiestadounidenses o Antinorteamericanas, el cual fue fundado desde 1938 para investigar al Partido Comunista de los Estados Unidos; en 1947 los investigadores se desplazan a Hollywood, donde mantienen conversaciones secretas con personalidades de la industria para obtener sospechosos de antiamericanismo.

En el mismo año J. Pharnell Thomas expide 41 citaciones a profesionales del cine para declarar ante el Comité, de los cuales 19 se opusieron ya que los juzgaban “contrarios al espíritu de la constitución”³⁰ y casualmente 13 de esas personas eran de raza judía. Ellos tomaban la decisión de negarse a responder al Comité

²⁹ Román Gubern. (2002). *La caza de brujas en Hollywood*. Barcelona: Editorial anagrama, p. 7.

³⁰ *Ibidem*, p. 24.

invocando a la quinta enmienda de la constitución (en inglés, Bill of Rights - 1791), que señala: “que ningún ciudadano puede ser obligado a declarar contra sí mismo, no obstante, el negarse a declarar suponía un reconocimiento implícito de culpabilidad.”³¹

1.10 Figueroa bajo la mira.

Lo citado anteriormente trajo consigo repercusiones en los años cincuenta, afectando directamente al mismísimo Figueroa, cuando a mediados de 1950 recibe una carta de la FOX firmada por mismísimo Darryl F. Zanuck³² con la proposición de trabajar en *Zapata*, que dirigiría Elia Kazan, con el guión de su colega John Steinbeck.

Figueroa fue citado en los Ángeles para ver todo lo relacionado con este trabajo, consecuentemente tuvo que acudir al consulado de Estados Unidos para tramitar su visa ya caduca. El cinefotógrafo mexicano tuvo problemas con el cónsul, pues le cuestionaba a cuál partido (político) pertenecía, lo cual provocó que decidiera no ir a E.U.A.

Esto causó que Steinbeck y Kazan vinieran a México para buscar locaciones en Morelos, sin embargo, Figueroa se dio cuenta de que Kazan no sabía nada sobre *Zapata* y Steinbeck tenía una visión muy “gringa”³³ sobre todo el asunto. El guión

³¹ *Ibidem*, p. 26.

³² Darryl F. Zanuck (1902 - 1979) fue un reconocido productor y vicepresidente de la 20th Century Fox.

³³ Para más detalles véase Alberto Isaac, (1993). *Conversaciones con Gabriel Figueroa*. México: Universidad de Guadalajara (CIEC) y Universidad de Colima p. 42.

fue reescrito, pero al cinefotógrafo no le gusto, por lo cual no participó en la película *¡Viva Zapata! (1952)*.

Dicha película se rodó en Texas con el fotógrafo McDonald, quien a petición de Kazan había visto varias películas donde participaba Figueroa y él quería ese “estilo visual”³⁴. Por lo tanto, el director se comunica con Gabriel para pedirle ayuda de cómo conseguir dicho estilo visual. Sin ninguna objeción, Figueroa sugirió el uso de algunos filtros de nieve y bajar–exponer la película para las escenas de noche y dar esa calidad al trabajo, con lo cual obtuvo los agradecimientos del director.

Kazan y Figueroa aún eran buenos colegas, no obstante, el primero tuvo que comparecer ante el Comité de Actividades Antinorteamericanas en enero de 1952, donde reconoció haber militado en el partido comunista en 1934, durante diecinueve meses: en un primer momento se rehusó a denunciar a sus antiguos compañeros. Quedó en una posición vulnerable, por lo que en abril del mismo año comparece en una “confesión exhaustiva”³⁵ en la que menciona a ocho de sus colegas del Group Theatre.

Román Gubern señala: “Kazan carga el acento en el tradicional amor de Norteamérica por la libertad de expresión. Kazan puede, además, concluir brillantemente su relación con un film anticomunista: *¡Viva Zapata! (1952)*. Ya antes de verter esta confesión pública ante la comisión, Kazan había precisado el

³⁴ *Ibidem*, p. 23.

³⁵ Véase Román Gubern. (2002). *La caza de brujas en Hollywood*. Barcelona: Editorial anagrama pp. 76 – 78.

significado político del film en dos cartas a la Saturday Review”³⁶ la cual había sido publicada cinco días antes de su comparecencia.

Figueroa un día se entera por el Daily Worker sobre las declaraciones de Kazan en las investigaciones del comité en las que hablaba de “dos comunistas del cine mexicano que habían tratado de influir en el guión (de *Viva Zapata*) para darle orientación de extrema izquierda”³⁷.

Figueroa sospechó que se trataba de él mismo, y del pintor Nacho Aguirre, quien también había sugerido que al guión le faltaban ideas libertarias a Zapata. Gabriel se negó a contestar acerca de eso y a trabajar con Kazan, aun cuando tiempo después el director vino a México para filmar algunas escenas de *América, América* (1963).

Algo similar sucedió cuando Robert Rossen quien después del éxito de *All the King's Men* (*Todos los hombres del rey*, 1949), quería a Figueroa como director de fotografía en *The Brave Bulls* (1951) que se rodaría en México, pero Gabriel ya tenía compromiso con Buñuel en *Los Olvidados*, la cual se analizará más adelante.

Ambos se hicieron buenos amigos, pero a Rossen lo habían citado para declarar ante el Comité, razón por la que pidió ayuda al cinefotógrafo mexicano, quien tenía conexiones sindicales y políticas. Rossen había confesado que era parte del partido comunista; Figueroa intentó ayudarlo acudiendo con el que había sido asesor de

³⁶ *Ibidem*, p. 76.

³⁷ Para más detalles véase Alberto Isaac, (1993). *Conversaciones con Gabriel Figueroa*. México: Universidad de Guadalajara (CIEC) y Universidad de Colima. pp. 44.

Venustiano Carranza y “protagonista de mil batallas legales”³⁸, el licenciado Luis Cabrera.

Quien ya anciano, pero conocía todo acerca del macartismo y de los “Hollywood Ten” sin embargo, el día que habían de hablar con Rossen, este no se presentó y Figueroa se enteró de que había salido del país, dos meses después recibió una carta del mismo Robert Rosen desde España; había declarado ante el comité dando nombres. Gabriel suponía que había dicho el suyo, cosa que confirmó el mismo Dalton Trumbo.

1.11 Trumbo uno de “Los diez de Hollywood”.

Trumbo fue “uno de los más brillantes (y mejor pagados) guionistas de la industria del cine”³⁹. También fue citado para comparecer ante el comité, se le negó leer su declaración, ya que se pretendía saber si era miembro del Screen Writers Guild (sindicato de guionistas), en el cual había personalidades como: Dorothy Parker, Dashiell Hammett y Lillian Hellman⁴⁰ Esto provoca que Trumbo acusara al comité de quererlo identificar como miembro para destruir a ese sindicato.

Los diez de Hollywood (The Hollywood Ten) fue una expresión que la prensa utilizó para designar a personalidades relacionadas con la industria del cine; eran acusados de negarse a declarar ante el Comité de Actividades Antinorteamericanas entre ellos Dalton Trumbo, además de otros escritores como Albert Maltz, Samuel

³⁸ *Ibidem*, p. 45.

³⁹ Román Gubern. (2002). *La caza de brujas en Hollywood*. Barcelona, España: Editorial anagrama p. 43.

⁴⁰ Véase Lillian Hellman (1989) *Tiempo de Canallas*, México: fondo de Cultura económica, para ver más detalles de su participación durante el Macartismo.

Ornitz, John Howard Lawson, Ring Lardnes Jr., Herbert Biberman, Lester Cole, Adrian Scott, Alvaj Bessie y el director Edward Dmytryk.

Finalmente, Trumbo estuvo cerca de diez meses en la prisión para después exiliarse en México, donde se hizo amigo de Figueroa al punto de querer trabajar con él, prestándole un par de guiones, pero sin concretar ninguno. Otro de los diez de Hollywood fue Albert Maltz, quien también fue un gran colega de Gabriel, pues le ayudó en asuntos acerca de su exilio en México.

Cabe mencionar que muchos siguieron escribiendo bajo seudónimos, como el mismo Dalton Trumbo, quien en 1954 regresa a los Ángeles y en 1956 trabaja como guionista en *The Brave One*, de Irving Rapper, bajo el nombre de Robert Rich, lo que lo llevó a ganar en el mismo año un Óscar por parte de la Academia a mejor argumento.

Sin duda alguna, La lista negra, Los diez de Hollywood, El Comité de Actividades Antinorteamericanas y en general El Macartismo tuvieron un gran impacto en la industria americana, repercutiendo directamente en México y en el mismo Gabriel Figueroa por todo lo que significó estar involucrado con sus colegas americanos y el ser citado a declarar.

Capítulo 2.

El papel del Cinefotógrafo.

El presente capítulo tiene como objetivo explicar, desde el punto de vista conceptual, el quehacer del cinefotógrafo, la dirección de fotografía y demás términos relacionados con “la escritura a partir de la luz”, con base en la propuesta realizada por David Bordwell y Kristin Thompson en *El arte cinematográfico* (1995). Asimismo, se pretende analizar la relación existente entre el director de un largometraje y el director de fotografía, para conocer todos aquellos elementos visuales involucrados dentro del cine.

Desde inicios del cine, la colaboración del cinefotógrafo con el director ha sido de vital importancia por lo que han surgido memorables mancuernas de estos dos personajes a lo largo de la historia cinematográfica y sobre las cuales hablaremos. De igual manera, se presentarán las influencias y técnicas que utilizó Gabriel Figueroa en algunas de las películas en las que participó como director de fotografía, y el vínculo que mantuvo con los directores de los filmes que se analizarán posteriormente.

2.1 Cinematografía.

Según David Bordwell, la cinematografía *“(literalmente, "escritura en movimiento") depende en gran medida de la fotografía. En ocasiones el cineasta elimina la cámara y trabaja sobre la propia película; pero incluso cuando dibuja, pinta o rasca directamente en la película, perforando agujeros o insertando figuras en ella, está creando patrones de luz en el celuloide. Más a menudo, los cineastas utilizan una cámara para regular la forma en que se registrará fotoquímicamente la luz de un objeto en la película sensible. En cualquier caso, el cineasta puede seleccionar la gama de tonalidades, manipular la velocidad del movimiento y transformar la perspectiva”*.⁴¹

Por otra parte, Marcel Martin menciona “La imagen cinematográfica restituye exacta y totalmente lo que se le presenta a la cámara, y la grabación que ésta realiza de la realidad es, por definición, una percepción objetiva: el valor convincente del documento fotográfico o filmado, [...] La imagen fílmica suscita pues, en el espectador, un sentimiento de realidad bastante pronunciado en algunos casos, por producir la creencia en la existencia objetiva de lo que aparece en la pantalla.”⁴² El cinefotógrafo debe de producir esa perspectiva objetiva que el director quiere proyectar.

Para Blain Brown la cinematografía “es más que un simple acto de fotografiar, es el proceso de tomar ideas, acciones, trasfondos emocionales, matices y las restantes

⁴¹ David Bordwell; Kristin Thompson. (1995). *El arte cinematográfico*. Paidós Comunicación Cine p. 185.

⁴² Marcel Martin. (2002). *El lenguaje del cine*. España: Editorial Gedisa pp. 26, 27.

formas de la comunicación no verbal para representarlas en términos visuales.”⁴³

Por lo tanto, la cinematografía va más allá que un simple término, pues es todo un arte de transmitir imágenes que tienen un cierto significado, que tanto el director como el cinefotógrafo desean proyectar en el filme.

Tres teóricos, tres pensamientos que nos ayudan a mirar el significado del profesional de la fotografía en el cine, sin embargo, para quien esto escribe, Bordwell se acerca más lo que se pretende analizar con Gabriel Figueroa: la luz cómo símbolo de la escritura. Escribir con luz sin duda era lo que generaba el fotógrafo mexicano.

2.2 Conceptos del lenguaje cinematográfico.

Para entender qué es lo que está presente en pantalla cuando se ve una película, en cuestión de fotografía, es vital conocer los términos básicos que se utilizan en la jerga cinematográfica. En *El arte cinematográfico* (1995) específicamente en el apartado de cinematografía, los teóricos Bordwell y Thompson mencionan los factores que se involucran:

El «plano» no existe hasta que se inscriben en una tira de película unos patrones de luz y oscuridad. El cineasta también controla lo que llamaremos propiedades cinematográficas del plano, no sólo lo que se

⁴³ Blain Brown, *Cinematografía teoría y práctica la creación de imágenes para directores de fotografía, directores y operadores de video*. P. 9.

*filma, sino también cómo se filma. Las cualidades cinematográficas incluyen tres factores:*⁴⁴

- 1. Los aspectos fotográficos del plano.*
- 2. El encuadre del plano.*
- 3. La duración del plano.*

El contraste: *se refiere al grado de diferencia entre la zona más clara y la más oscura de la imagen. Una imagen de alto contraste, o «contrastada», presenta reflejos blancos luminosos, zonas de negro puro y una reducida gama de grises en medio. Una imagen de bajo contraste posee una amplia gama de grises sin ninguna zona de negro o blanco puros.*

Dentro de la imagen permite a los cineastas encauzar la mirada del espectador hacia las partes importantes de la imagen.

La gama de tonalidades de la imagen: *se ve más crucialmente afectada por la exposición de la imagen durante la filmación. El cineasta normalmente controla la exposición regulando la cantidad de luz que pasa por el objetivo de la cámara, aunque las imágenes rodadas con una exposición «correcta» también pueden ser sobrepuestas o subexpuestas al revelar y positivar. Comúnmente creemos que una fotografía debería estar «bien expuesta», ni subexpuesta (demasiado oscura, con muy poca luz admitida a través del objetivo) ni sobrepuesta*

⁴⁴ David Bordwell; Kristin Thompson. (1995). *El arte cinematográfico*. Paidós Comunicación Cine p. 185. A partir de aquí las letras en cursivas son citas directas del autor mencionado.

(demasiado clara, con demasiada luz admitida a través de la lente). Pero incluso la «exposición correcta» ofrece normalmente cierta libertad de elección; no es un absoluto. El cineasta puede manipular la exposición para lograr efectos concretos.⁴⁵

El encuadre *no solo es un borde presentando una imagen, sino que delimita y define lo que quiere ver desde un punto de vista específico, es limitado de modo restringido y continuo que proporciona información del campo visual que se quiere mostrar al espectador, es decir, implica un espacio exterior de lo que se quiere mostrar e interior desde la posición que se pretende visualizar dicho espacio.*

Ángulo: *La imagen implica un ángulo de encuadre con respecto a lo que se muestra. De este modo, esto nos coloca en algún ángulo de la puesta en escena del plano. El número de ángulos es infinito, puesto que hay un número infinito de puntos en el espacio que pueden ocupar la cámara. En la práctica, distinguimos generalmente tres categorías generales: el ángulo recto, el ángulo alto (o picado) y el ángulo bajo (o contrapicado).*

⁴⁵ *Ibidem*, p. 188.



Imagen creada por el autor de esta investigación para ilustrar los ángulos cinematográficos, normales o rectos, picado y contrapicado, central y nadir o visión de ratón.

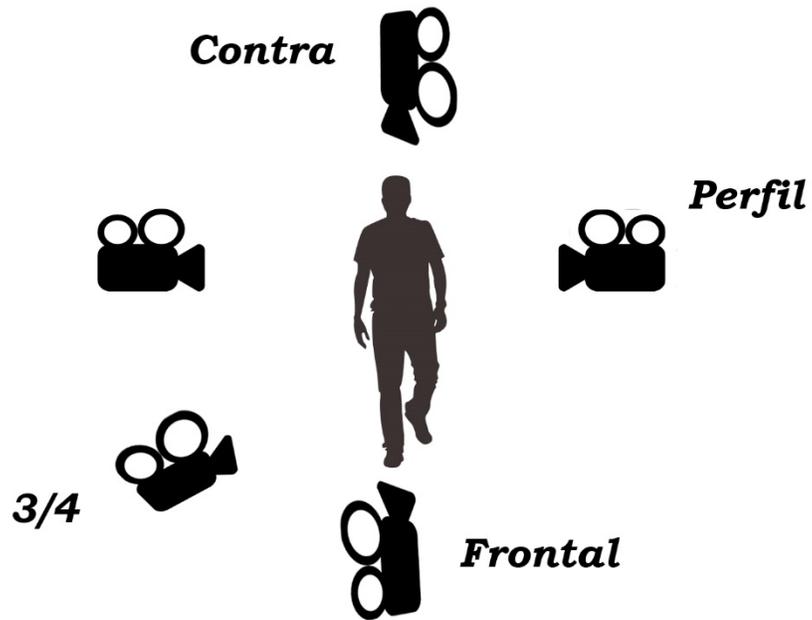


Imagen creada por el autor de esta investigación para ilustrar los ángulos cinematográficos.

Nivel: También podemos diferenciar hasta qué punto está «nivelado» el encuadre. El nivel alude a la sensación de gravedad que gobierna el material filmado y la imagen.

Altura: A veces es importante indicar que el encuadre nos crea la sensación de estar situados a cierta altura. El ángulo de cámara está, desde luego, relacionado en parte con la altura: encuadrar desde un ángulo contrapicado presupone estar en una posición más elevada que el material de la imagen.

Distancia: Finalmente, el encuadre de la imagen no sólo nos sitúa en un ángulo, una altura y un plano de nivel determinado, sino también a una distancia. El encuadre nos crea la sensación de estar lejos o cerca de la puesta en escena del plano. Este aspecto del encuadre se denomina normalmente distancia de cámara.

Con base en las categorías antes mencionadas de Bordwell y Thompson, a continuación, se ilustran con fotogramas extraídos de películas en las que participó Gabriel Figueroa como director de fotografía.

En el **plano de conjunto**, *la figura humana apenas es visible. Este es el encuadre para los paisajes, las filmaciones a vista de pájaro de las ciudades y otras vistas.*



Producciones Raúl de Anda, S. A. Río Escondido de Emilio Fernández, México, (1948). Ejemplo Plano de conjunto.

En el **plano general**, *las figuras son más prominentes, pero todavía domina el fondo.*



Producciones Raúl de Anda, S. A. Río Escondido de Emilio Fernández, México, (1948). Ejemplo plano general

El **plano americano** es muy común en el cine de Hollywood. En él, como en la figura, la figura humana está encuadrada aproximadamente desde las rodillas hacia arriba. Este plano permite un buen equilibrio entre las figuras y su entorno. Los planos a la misma distancia de temas no humanos se llaman planos medios largos.



Producción: Santiago Reach, Dirección: Miguel M. Delgado El gendarme desconocido (1941) México, Posa Films, S.A. Ejemplo de plano americano en el personaje de Cantinflas.

El **plano medio** encuadra al cuerpo humano desde la cintura hacia arriba. Los gestos y expresiones, en este caso, resultan más visibles.



Producción: Agustín J. Fink, Dirección: Alberto Gout, Cuando viajan las estrellas (1942) México, Films Mundiales. Ejemplo de plano medio en el personaje de Jorge Negrete.

El **plano medio corto** encuadra el cuerpo desde el cuello hacia arriba.



Producción: Gregorio Walerstein, Dirección: Emilio Fernández, Maclovía, (1948) México, Filmex. Ejemplo de plano medio corto.

El **primer plano** es, tradicionalmente, el plano que muestra solamente la cabeza, las manos, los pies o un objeto pequeño. Pone de relieve las expresiones faciales, los detalles de los gestos o un objeto significativo.



Producción: Felipe Subervielle, Dirección: Emilio Fernández, Bugambilia (1945) México, Films Mundiales. Ejemplo de primer plano.

El **primerísimo plano** destaca una porción del rostro (ojos o labios), aísla un detalle y agranda lo pequeño.⁴⁶



Producción: Benito Alazraki, Dirección: Emilio "indio" Fernández, Enamorada (1946) México, Panamericana Films, S. A. Ejemplo de un primerísimo plano.

No obstante, las clasificaciones del encuadre no son necesariamente exactas o universales. No existe un punto preciso de corte para diferenciar entre un plano u otro, los conceptos, en palabras de Bordwell y Thompson “Lo que es importante es que utilizamos los términos de modo que nos permiten analizar cómo funciona este encuadre en la película concreta y compartir nuestras percepciones analíticas con otros.”⁴⁷ Y en cuestión de las **Funciones del encuadre**:

“Hay otro problema más importante. A veces nos vemos tentados a asignar significados absolutos a los ángulos, las distancias y otras cualidades del encuadre. A creer que el encuadre desde un ángulo bajo «dice» automáticamente que un personaje es fuerte y que el encuadre

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 212,213.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 213.

desde un ángulo alto le presenta como si fuera pequeño o derrotado. Las analogías verbales son especialmente seductoras: una imagen oblicua parece querer decir que «el mundo está descentrado».⁴⁸

Sin embargo, también el significado narrativo de los ángulos, las distancias y las cualidades del encuadre no siempre son generalizados, ya que pueden dar a entender cierta cualidad o denotar todo lo contrario, pero siempre tienen funciones explicativas bien definidas dentro del argumento presentado en pantalla, y es tarea del cinefotógrafo hacerlo coherentemente.

Movimientos de cámara.

Bordwell y Thompson⁴⁹ manejan los **movimientos de cámara** como tipos de encuadre móvil entre los que describen se encuentran:

En la **panorámica** *la cámara gira sobre un eje vertical. La cámara en sí no se desplaza. En la pantalla, la panorámica da la sensación de que la imagen explora el espacio horizontalmente. Es como si la cámara «girara la cabeza» a la izquierda o a la derecha.*

En el **movimiento en picado/ contrapicado** *la cámara gira sobre un eje horizontal. Es como si la «cabeza» de la cámara estuviera moviéndose hacia arriba o hacia abajo. Una vez más, la cámara no cambia de posición. En la pantalla, el movimiento en picado/contrapicado crea la impresión de que se desenrolla un espacio de arriba abajo o de abajo arriba.*

⁴⁸ *Ibidem*, p. 213.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 217.

En el plano de **travelling**, toda la cámara cambia de posición, moviéndose por tierra en cualquier dirección: hacia arriba, hacia abajo, de forma circular, en diagonal o de un lado a otro.

En el plano de **grúa**, la cámara se mueve por encima del nivel de tierra. Por lo general, sube o desciende, a menudo gracias a un brazo mecánico que la levanta y baja. Un plano de grúa puede moverse no sólo hacia arriba y hacia abajo, como un ascensor, sino hacia adelante y hacia atrás o de un lado a otro.

“Las panorámicas, los picados y contrapicados, los planos de travelling y los planos de grúa son los movimientos del encuadre más comunes, pero es posible imaginar prácticamente cualquier tipo de movimiento de cámara (dando vueltas de campana, girando, etc.). Solamente unos pocos movimientos de cámara se pueden confundir entre sí.”⁵⁰

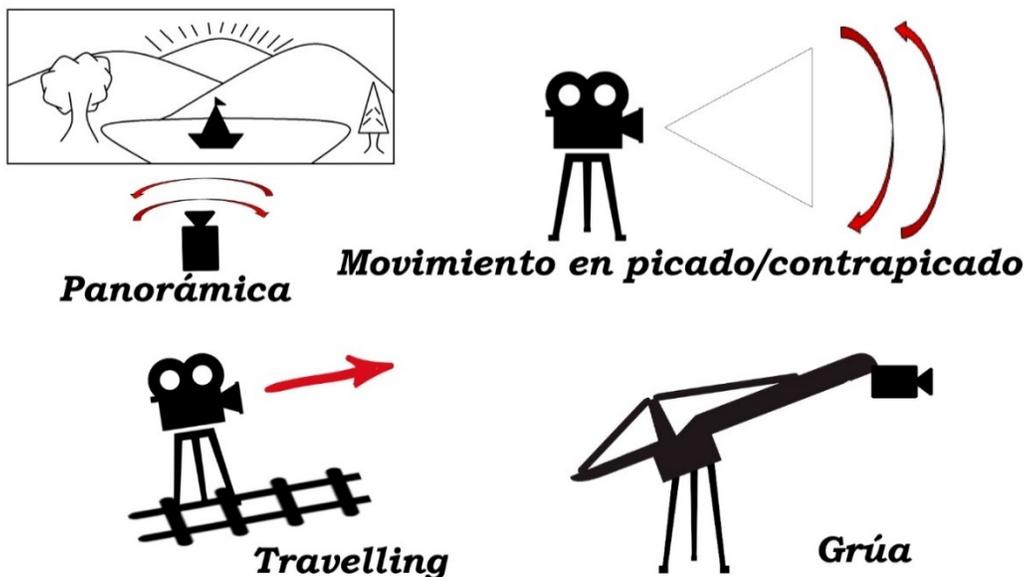


Imagen para ilustrar los movimientos de cámara, también pueden ser conocidos con otros términos, como la panorámica puede llamarse paneo, el movimiento en picado y contrapicado también se le llama Tilt (Up/Down), en el travelling la cámara siempre va montada en un riel para su desplazamiento se diferencia del movimiento Dolly (in/out) donde el movimiento es un acercamiento o alejamiento de manera física, se asemeja al zoom que es un movimiento óptico.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 219.

En cuestión de iluminación para Blain Brown “el claroscuro se define por las gradaciones de la luz y la oscuridad que establecen la percepción de la profundidad y crean el foco visual. La iluminación es uno de los puntos fundamentales en el cine”.⁵¹

Entonces cuando se percibe un movimiento de cámara o “un encuadre móvil” el espectador recibe información del espacio que se está presentando en la imagen del largometraje. En este contexto, el cinefotógrafo está controlando todas las cualidades cinematográficas antes mencionadas, desde el encuadre que se visualiza con la puesta de escena, hasta la iluminación y el tiempo que dura ese plano.

2.3 Antecedentes de colaboraciones memorables.

El director de fotografía tiene una estrecha colaboración con el director del largometraje, pasando de un técnico a todo un artista visual, además de ser un experto en el manejo de la luz, el color, el tono, el encuadre o los movimientos de cámara, debe saber transmitir visualmente esa idea que el cineasta desea representar en su película.

En la historia del cine ha habido grandes colaboraciones de director - fotógrafo como es el caso del mismo Figueroa y Emilio Fernández (o Luis Buñuel). Otras duplas conocidas en esta relación son Jack Cardiff - Michael Powell, Sven Nykvist - Ingmar Bergman, Raoul Coutard - Jean-Luc Godard y François Truffaut, Freddie Young -

⁵¹ Blain Brown, *Cinematografía teoría y práctica la creación de imágenes para directores de fotografía, directores y operadores de video*, p. 38.

David Lean, Gordon Willis - Woody Allen y Francis Ford Coppola entre muchas otras.

Las más antiguas colaboraciones surgen desde los primeros pasos del cine como con el director David Wark Griffith (1875 – 1948) y su fotógrafo Gottfried Wilhelm "Billy" Bitzer (1872 – 1944) con una larga colaboración entre las que se destacan grandes obras como: *The Birth of a Nation* (*El nacimiento de una nación*, 1915) o *Intolerance* (*Intolerancia*, 1916).

Otro gran cineasta fue Serguéi Eisenstein (1898- 1948) y su fructífera colaboración con el cinefotógrafo Eduard Tisse (1897 - 1961) en obras como: *La huelga* (1924), *El acorazado Potemkin* (1925), *Octubre* (1928), *¡Que viva México!* (1932)⁵², *Iván el Terrible* (1944, 46) entre otras películas.

El cinefotógrafo Jack Cardiff (1915 - 2009) es recordado por su colaboración con los directores Michael Powell y Emeric Pressburger en películas como: *A Matter of Life and Death* (*A vida o muerte*, 1946); *Black Narcissus* (*Narciso negro*, 1947); Cardiff gana un premio de la academia en ese año por su fotografía y *The Red Shoes* (*Las zapatillas rojas*, 1948).

Sven Nykvist (1922 - 2006) tuvo tal trascendencia en su carrera y en la obra de Ingmar Bergman que llegó a referirse de esta manera acerca de su fotógrafo: “Me apena el hecho de no hacer películas... Pero lo que más echo de menos es trabajar

⁵² Resulta curioso que en la ficha técnica de esta película en IMDb y en FilmAffinity los créditos de fotografía se comparten con Gabriel Figueroa.

con Sven Nykvist, porque los dos estamos profundamente cautivados por la luz...”⁵³

entre los títulos que colaboraron se encuentran:

Sawdust and Tinsel (Noche de circo, 1953), *Through a Glass Darkly* (Como en un espejo, 1961), *Winter Light* (Los comulgantes, 1962), *The silence*, (*El silencio*, 1963), *People* (*Persona* 1966), *Cries and Whispers* (*Gritos y susurros*, 1973), por la cual ganó el premio Oscar a mejor fotografía, repitiendo el mismo galardón con *Fanny and Alexander* (1982) del mismo director con quien trabajó en cerca de 22 largometrajes.

Peter Ettedgui escribe acerca de Raoul Coutard (1924 - 2016), “Los principales ingredientes del cine nouvelle vague de Coutard son un trabajo de cámara fluido, espontáneo y el uso de iluminación rebotada.”⁵⁴ Su reconocimiento es la relación en su trabajo con los principales exponentes de este movimiento, Jean-Luc Godard y Francois Truffaut en películas como:

À bout de souffle (*Sin aliento*, 1960), *Une femme est une femme* (*Una mujer es una mujer*, 1961), *Vivre sa vie* (*Vivir su vida*, 1962), *Le Petit Soldat* (*El pequeño soldado*, 1963), *Le Mépris* (*El disparo*, 1963), *Bande à part* (*Banda aparte*, 1964) de Godard o *Tirez sur le pianiste* (*Disparar al pianista*, 1960), *Jules et Jim* (*Jules y Jim*, 1962) *La peau douce* (*La piel suave*, 1964) de Truffaut entre otras, lo cual produjo un gran reconocimiento a este cinefotógrafo.

Otro gran director de fotografía fue Freddie Young (1902 - 1998) y su conocida colaboración con: David Lean (1908 - 1991) en películas como: *Lawrence of Arabia*

⁵³ Peter Ettedgui, *Directores de fotografía cine*, p. 37.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 63.

(1962), *Doctor Zhivago* (1965) o *La hija de Ryan* (1970) por las cuales le otorgaron un premio de la academia por su fotografía, entre otros reconocimientos a lo largo de su larga carrera.

Este cinefotógrafo Gordon Willis (1931 - 2014), tuvo una colaboración memorable con Woody Allen en películas como *Annie Hall* (1977), *Interiors* (1978), *Manhattan* (1979), *Stardust Memories* (1980), *Broadway Danny Rose* (1983), *Zelig* (1983), *The Purple Rose of Cairo* (1985) o su grato trabajo con Francis Ford Coppola en la trilogía *The Godfather* (El padrino, 1972,74,90).

Esto a nivel internacional, sin embargo, México también cuenta y ha contado con duplas de renombre como Emmanuel Lubezki y su colega, el cineasta Alfonso Cuarón, con quien realizó: *Sólo con tu pareja* (1991), *La princesita* (1995), *Y tu mamá también* (2001), *Niños del hombre* (2006), *Gravity* (2013) por las cuales ganó diversos reconocimientos, entre ellos, el premio de la academia por su fotografía en la película *Gravity*, obteniéndolo consecutivamente los dos años siguientes con las cintas *Birdman o la inesperada virtud de la ignorancia* (2014) y *The Revenant* (2015), ambas de Alejandro González Iñárritu; quien también ha colaborado con el cinefotógrafo mexicano Rodrigo Prieto en películas memorables como: *Amores perros* (2000), *21 gramos* (2003), *Babel* (2006), y *Beautiful* (2010), formando una gran mancuerna director – fotógrafo.

Guillermo Navarro es un director de fotografía que ha realizado una estrecha colaboración con el cineasta Guillermo del Toro en películas como *La invención de Cronos* (1993), *Hellboy I y II* (2006, 2008), *El laberinto del fauno* (2006) entre otras,

por lo cual obtuvo el premio de la academia por este trabajo en 2007, acompañado de un gran prestigio a este fotógrafo.

El cinefotógrafo Alexis Zabe, ha hecho una colaboración estrecha con dos directores contemporáneos, como Fernando Eimbcke en *Lake Tahoe* (2008) o *Temporada de patos* (2004), y junto con Carlos Reygadas, después de trabajar en varios cortometrajes también realizó: *Luz silenciosa* (2007), *Post Tenebras Lux* (2012); consecuentemente, esto produjo que ganara el premio Ariel a mejor fotografía en los años 2005 y 2008.

Sin embargo, la mancuerna mexicana más recordada es la de Gabriel Figueroa en su trabajo de veinticuatro largometrajes con Emilio “el indio” Fernández, donde tanto el director como el cinefotógrafo fueron reconocidos tanto a nivel nacional como internacional, por la calidad de su colaboración. De igual manera ocurrió con Luis Buñuel, con él trabajó en siete películas en su paso por México, siendo el director de fotografía con quien más veces trabajó el cineasta español.

2.4 El director de fotografía.

La relevancia del director de fotografía, según Leonardo García Tsao radica en que “es el responsable de la calidad de las imágenes. Colabora en la creación de una atmósfera y un tono, y a su cargo está el manejo de las cámaras, el diseño de la iluminación, el cuidado de la exposición etc.”⁵⁵ Además de tener una cooperación muy estrecha con el director del largometraje ya que tiene que materializar visualmente la idea de la película.

⁵⁵ Leonardo García Tsao, (1989). *Cómo acercarse al cine*. México: Editorial Limusa pp. 18, 19.

Peter Ettedgui afirma: “El guión, la visión del director, la creatividad del productor y de los diseñadores de vestuario, la interpretación de los actores, el trabajo de los técnicos de cada especialidad, la compleja logística y las innumerables presiones de un rodaje no son nada sin el momento mágico en que la cámara comienza a funcionar. Sólo entonces las esperanzas y los sueños se transforman en “realidad” fotográfica”⁵⁶

Por lo que el director de fotografía es “sobre quien recae la responsabilidad de este acto de transformación y de todas las expectativas que lo acompañan [...] debe ser un auténtico comunicador, capaz de comprender y absorber los esfuerzos de otros participantes destacados en el rodaje de una película [...] también debe controlar su propia iluminación y los operadores de cámara”⁵⁷

Con las perspectivas anteriores se puede notar los puntos en común acerca del director de fotografía: técnicamente es el coordinador de iluminación, de la posición de las cámaras y de la logística de fotografía en general, además de ser el artista que diseña toda la composición visual de toda la película, es decir, de transformar esa idea en un encuadre con su propio toque artístico.

Por lo tanto, el trabajo del cinefotógrafo resulta de suma importancia ya que se necesita, además de ser un experto técnico, ser todo un artista visual e ir más allá de un simple encuadre, buscar el tono, la angulación, el tiempo y la iluminación adecuada para representar una imagen perfecta de lo que el cineasta pretende reflejar en la película, de allí que se deba tener una estrecha colaboración.

⁵⁶ Peter Ettedgui, *Directores de fotografía cine* p. 8,9.

⁵⁷ *Ibidem*, p.9.

2.5 Cineasta y Cinefotógrafo.

Se ha hecho hincapié en la estrecha relación del cineasta con el cinefotógrafo ya que resulta fundamental en la realización de cualquier película, ambos personajes tienen que conocer el trabajo y los tecnicismos del otro, el director debe saber cómo explotar y sacar lo mejor de cada miembro de la producción que participe; con el fotógrafo debe estar en el mismo canal para que pueda materializar la idea a través de un lente y convertirla en una grata imagen.

El director de fotografía tiene los deberes técnicos y artísticos de la imagen cinematográfica, por su parte el cineasta se enfoca en hacer que la producción refleje realmente lo que deseé ver en su película, desde actores, el guión, escenas con cierto enfoque, etcétera. Hasta que todo vaya de acuerdo a lo planeado, pero ambos tienen una tarea de bien común: “explicar historias con una cámara; esto es lo que hace que la colaboración creativa entre ellos sea tan importante”⁵⁸

En el caso de Gabriel Figueroa, tuvo una colaboración muy estrecha con los directores con los que trabajó encargándose del manejo total de la fotografía, desde el tipo de encuadre, la angulación, el uso de filtros especiales y sobre todo la iluminación de las escenas que filmaba, resultando en una atractiva imagen cinematográfica, lo que lo llevó a relaciones de amistad con los cineastas más allá de su trabajo en las películas.

Su trabajo dejaba impresionado no solo a los técnicos que revelaban su material fílmico, sino también a los directores con los que colaboraba, pues le daban un

⁵⁸ Blain Brown, *Cinematografía teoría y práctica la creación de imágenes para directores de fotografía, directores y operadores de video*. p. 9.

control total de la fotografía de las películas, desde los emplazamientos de la cámara hasta la angulación; el encuadre o la iluminación, ya que tenía libertad creativa y dejaba notar ese estilo característico de Figueroa.

Esto ocurrió desde que el mismo fotógrafo comenzó a trabajar con Emilio Fernández y su equipo recurrente en su filmografía, incluyendo a Pedro Armendáriz y a Dolores del Río en su primera colaboración con el director y en México, Flor Silvestre (1943) cuenta Figueroa:

“También fue la primera cinta en la que trabajamos juntos él y yo. Los dos primeros días de rodaje Emilio (Fernández) me dio las indicaciones de lo que él quería ver en pantalla, y a mí me dejó colocar la cámara dónde yo quisiera. Cuando vio los rushes (el material de cine con las escenas filmadas ya revelado), no los creyó.

No creyó ver en pantalla lo que él ni siquiera había imaginado. Yo me volé la barda, completamente. Y desde entonces él me dejó poner la cámara donde yo decidía. Yo hacía la composición. Y así trabajé con él 25 años. Todas las películas que hice con El Indio tienen magnífica fotografía, aún las malas.”⁵⁹

Esta forma tan particular con el director sucedió similar con algunos otros directores como con John Ford o Roberto Gavaldón, no así con Luis Buñuel pues se adaptó a otro estilo de trabajo sin perder el estilo propio de Figueroa.

⁵⁹ Entrevista a *Gabriel Figueroa* realizada por José Antonio Fernández con la colaboración especial de Juan N. López. en Canal100.com.mx, Revista no. 32 el 01 de diciembre de 1996, disponible en: http://www.revistapantalla.com/telemundo/entrevistas/?id_notas=6654

2.6 Antecedentes de la influencia de Figueroa.

Es bien sabido que su influencia principal, según el mismo Figueroa, es Gregg Toland, pero también abarca otros elementos como lo comenta en una entrevista realizada por José Antonio Fernández con la colaboración de Juan N. López en 1996⁶⁰, donde reconoce también al Expresionismo Alemán y a los muralistas mexicanos, además de técnicas propias con el uso de filtros que lo llevaron a tener ese estilo tan único y reconocible en sus trabajos.

En la misma entrevista se le pregunta si tuvo alguna influencia de Eisenstein a lo que Figueroa responde: “Yo tuve la influencia del expresionismo alemán y después de Eisenstein. Acabo de ver en España una copia restaurada de *Fausto* (F.W. Murnau, 1926) y me sigue pareciendo extraordinaria, aún para que los fotógrafos de hoy aprendan.”⁶¹ Por lo que podemos relacionarlos con ciertas características estéticas de este movimiento, el expresionismo alemán.

La fotografía de la película de F.W. Murnau, *Fausto* (1926) estuvo a cargo de Carl Hoffman y Günther Rittau dando como resultado una gran obra en el sentido estético y pictórico para la cinematografía mundial en palabras de Román Gubern:

“su refinamiento plástico, rico en referencias pictóricas, estuvo servido por un impresionante despliegue de medios técnicos y de trucajes, que culminaron en un aparatoso y celebrado viaje aéreo de Fausto y de Mefisto”⁶².

⁶⁰ *Ibidem.*

⁶¹ *Ibidem.*

⁶² Román Gubern. (2014). *Historia del cine*. Barcelona: Titivilus. P. 202.



Producción: Erich Pommer, Dirección: F.W. Murnau (1926) Fausto, Alemania, UFA.



Producción: Erich Pommer, Dirección: F.W. Murnau (1926) Fausto, Alemania, UFA.

En resumidas cuentas, según André Z. Labarrère ⁶³ El expresionismo en Alemania tenía como objetivo la expresión de la subjetividad; veía al cine como vector de superrealidad, grito de revuelta; su principio fundamental era el modelado del espacio; la relación con el modo de representación con la realidad fue sobrepasar las apariencias; relación con la narratividad (ficción, guión) – aceptación; otros principios era la Sombra y Luz, -tensión- violencia expresiva de la diagonal y tenía a la pintura y al teatro como artes y movimientos referenciales.

En cuanto a Eisenstein y el cine soviético en la misma tabla comparativa, desde la perspectiva de este cineasta tiene como objetivo la producción del sentido destinada a afectar al espectador; ve al cine como “cine puño”; su principio fundamental es el montaje ideológico; la relación con el modo de representación con la realidad es solo como material de base; relación con la narratividad – el guión debe traducirse visualmente; otros principios son la segmentación de lo real y la oposición de los “fragmentos”, sentido en el conflicto de las imágenes, primer plano; suprematismo (Malevich) como arte y movimientos referenciales.

Algunas cosas que se pueden notar en las obras de Figueroa serán los principios de sombra y luz del expresionismo alemán o el énfasis del primer plano, sin olvidar también la influencia de Toland y de los muralistas mexicanos, pero con un estilo diferente, que lo hizo único en cada largometraje y que se percibirá en el siguiente capítulo con algunas de sus obras filmicas.

⁶³ Este autor hace una comparación de las características de los movimientos, escuelas y corrientes cinematográficas en: André Z. Labarrère. (2009). *Atlas de cine*. Madrid: Ediciones Akal, S.A. P. 30.

2.7 Figueroa y los muralistas mexicanos.

Una influencia claramente notable en la obra de Figueroa son los muralistas mexicanos, sobre todo de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco que han traído consigo una serie de comparativas entre las imágenes del fotógrafo y algunas pinturas de los muralistas, tal es el caso de la exposición Gabriel Figueroa y la Pintura Mexicana⁶⁴ misma que se plasma en el libro del mismo nombre.

Además, se pueden apreciar la similitud de obras de otras personalidades como José Guadalupe Posada, Leopoldo Méndez o Gerardo Murilla entre otros. Aunque bien se podría discutir sobre la ideología de cada pintor y lo que representaba su obra pictórica, en contraste con lo que el fotógrafo retrataba en sus imágenes audiovisuales ya que el parentesco o la similitud se limitaba a lo estético.



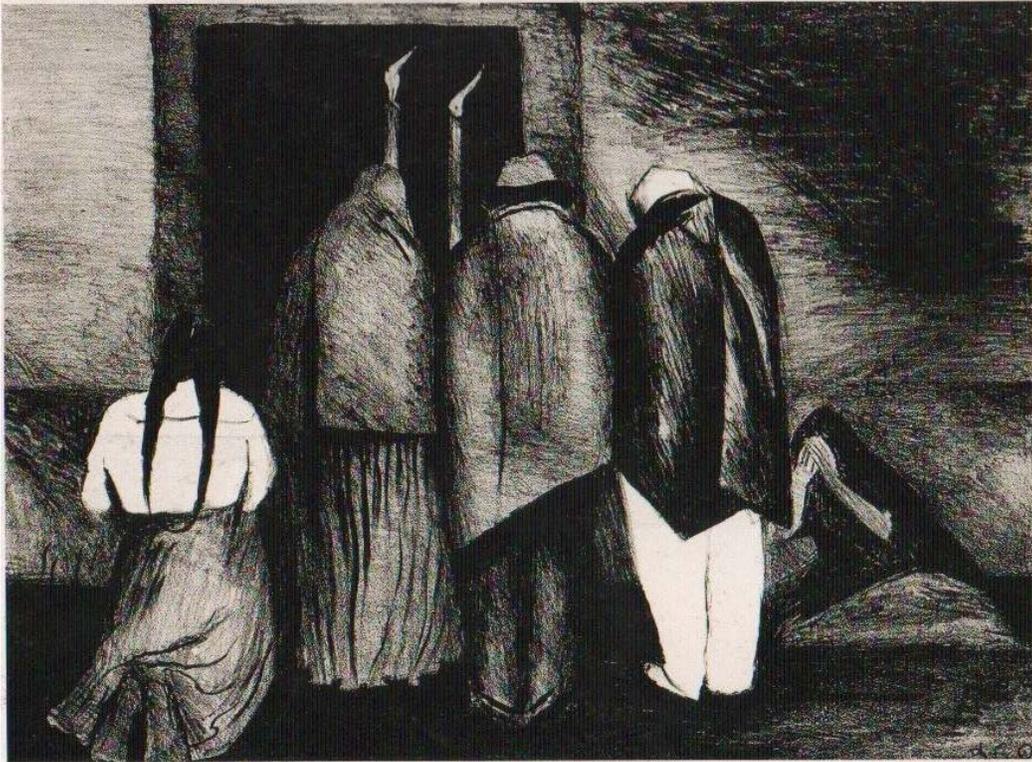
Diego Rivera, G. Figueroa y David Alfaro Siqueiros.). Ciudad de México: CONACULTA, INBA, IMCINE, Cineteca Nacional, Museo de Arte Carrillo Gil. Gabriel Figueroa y la Pintura Mexicana. (1996

⁶⁴ Véase el libro: Gabriel Figueroa, Museo de Arte Carrillo Gil, Instituto Nacional de Bellas Artes (1996). *Gabriel Figueroa y la Pintura Mexicana*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA, IMCINE, Cineteca Nacional, Museo de Arte Carrillo Gil. Para ahondar más a fondo esta relación de cine y pintura en la obra de este fotógrafo.

Un claro ejemplo, dicho por el mismo Figueroa con respecto a una obra de Orozco, y que le sirvió de inspiración para la estética en una de sus películas es el siguiente:

Orozco estuvo en la función privada de Flor silvestre (Emilio Fernández, 1943), nos sentamos juntos. Yo lo miraba de reojo. Era inescrutable. Pero en cierto momento de la película se revolvió en su asiento. Evidentemente había reconocido en la pantalla uno de los dibujos acuarelados, uno que creo que se llama “El réquiem”, de unas mujercas de pueblo amontonadas frente a una casa donde hay un velorio. Yo estructuré la escena y la iluminé de acuerdo a la pintura de Orozco. Así pues, durante unos segundos en pantalla, el maestro reconoció su obra y reaccionó. Yo me le acerqué, y le dije “Esto está inspirado, respetuosamente, en su obra.” Se volvió a verme. No sonreía. Hubo un silencio que me pareció eterno, Luego dijo: “Sí, lo noté. Pero consiguió una perspectiva muy interesante. Me gustaría verlo trabajar un día.” Se calló y luego volvió a dirigirse a mí: “Mis murales no pueden viajar, pero los suyos sí.”⁶⁵

⁶⁵ Alberto Isaac, (1993). *Conversaciones con Gabriel Figueroa*. México: Universidad de Guadalajara (CIEC) y Universidad de Colima P. 108.



José Clemente Orozco. *El réquiem*. 1928 tinta sobre papel. 33 x 45 cm. Col. INBA/MACO.

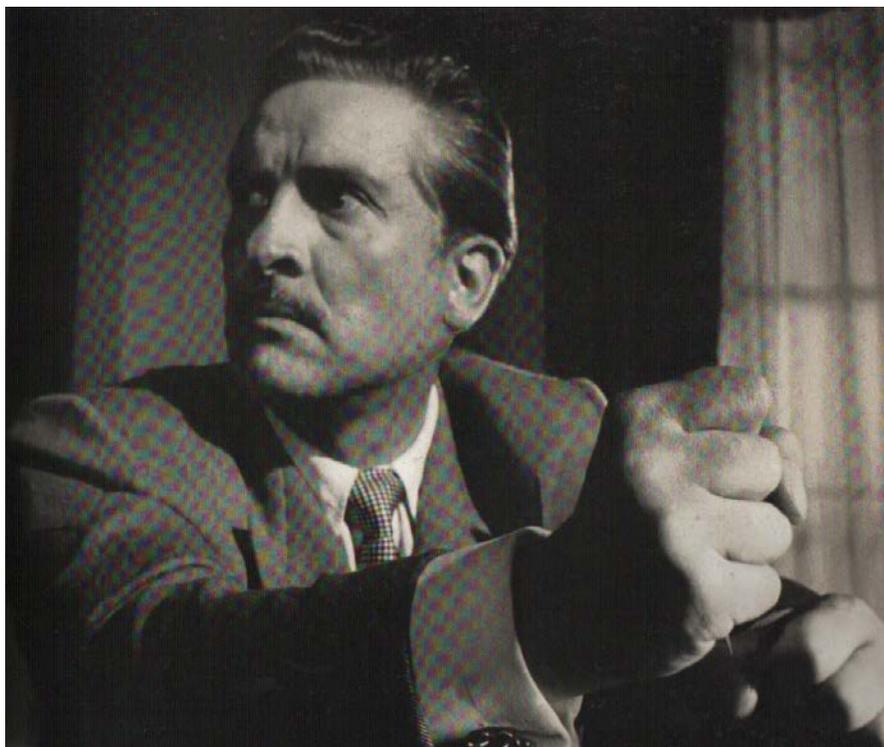


Flor Silvestre (1943) Emilio Fernández, CLASA Films Mundiales.

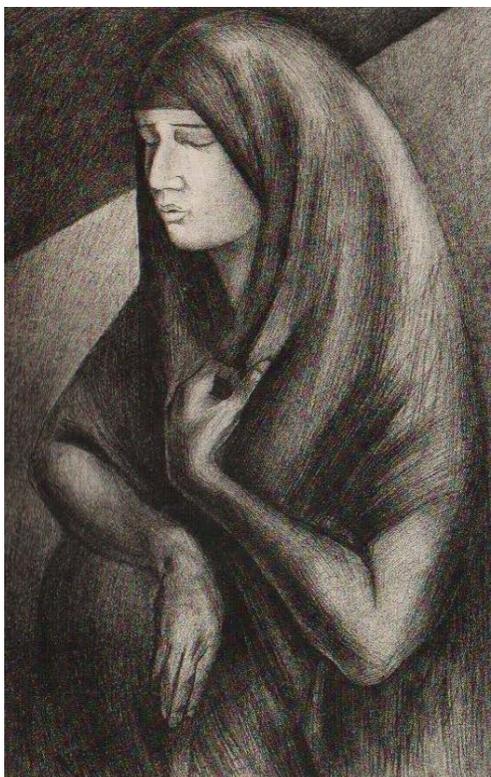
También hay otras pinturas que sirven como referencias en algunas películas que fotografió el mismo Figueroa como las siguientes:



David Alfaro Siqueiros, *El Coronelazo*, 1945, piroxilina sobre celotex, 91.5 x 121.6 cm, col. INBA/Museo Nacional de Arte.



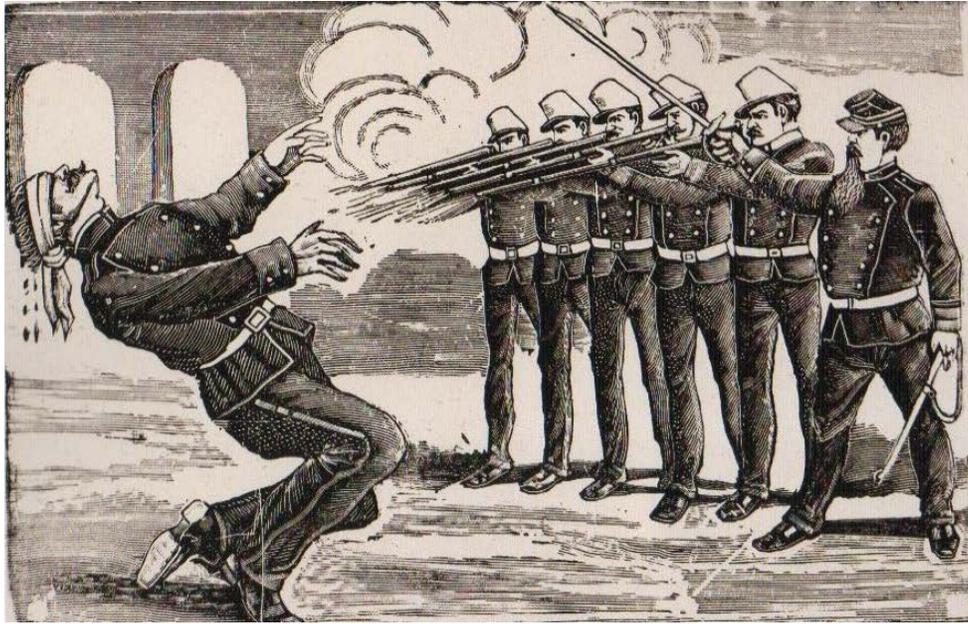
Cuando levanta la niebla, 1952, Dir. Emilio Fernández, Cinematográfica Tele Voz.



José Clemente Orozco, *Soldadera*, 1929 litografía, 41 x 26 cm. Col. INBA/MACO.



Rio Escondido, 1947, Dir. Emilio Fernández, Raúl de Anda Prods.



José Guadalupe Posada, *Corrido: el fusilamiento del capitán Clodomiro Cota, s/f*, zicografía 15 x 24 cm, col. INBA/Museo Nacional de la Estampa.



Flor Silvestre (1943) Emilio Fernández, CLASA Films Mundiales.

Las imágenes anteriores fueron sustraídas del libro, antes mencionado, *Gabriel Figueroa y la pintura mexicana* (1996), donde se puede notar claramente la intención del fotógrafo por hacer alusión a la pintura de Orozco, con el tipo de iluminación, la composición de la escena, incluyendo las posturas de los personajes y los claroscuros que se manejan por segundos en esta película, también se puede percibir las referencias que se pueden hacer con fotogramas de la fotografía de Figueroa y algunas pinturas de los muralistas.

2.8 El uso de filtros.

En la entrevista antes citada de José Antonio Fernández y de Juan N. López ⁶⁶ se mencionan sus influencias, y también del uso de los filtros. Lo cual provocó que Figueroa técnicamente tuviera un impecable resultado en la gama de tonalidades y los claroscuros que presentaba en la fotografía de sus películas, donde se puede ver la espectacularidad de los cielos, los *close up* en los rostros de los actores o los grandes paisajes con el uso del gran angular.

Acerca del filtro rojo, único de Figueroa, éste afirma:

“Eso fue mío. Yo lo descubrí. Surgió porque yo estudiaba a Leonardo Da Vinci. Él decía que lo más importante para el paisaje era tener en cuenta el color de la atmósfera. ¿Cómo resolver esto haciendo cine en blanco y negro? Empecé a probar y a ensayar. Hasta que le di al clavo. El filtro no era rojo, sino infrarrojo. Con él se veían las nubes en forma fabulosa,

⁶⁶ Entrevista realizada a *Gabriel Figueroa* por José Antonio Fernández con la colaboración especial de Juan N. López. en Canal100.com.mx Revista no. 32 el 01 de diciembre 1996 disponible en: http://www.revistapantalla.com/telemundo/entrevistas/?id_nota=6654

desaparecía cualquier tipo de smog por completo y se conseguía una claridad perfecta, deslumbrante. [...] Cuando vino la guerra, el alemán que representaba a Agfa en México tuvo que regresar a su país. Un día me llamó y me regaló muchos filtros que él atesoraba. Me dijo que eran magníficos y que nunca se volverían a hacer. Ahí estaba el infrarrojo que no tenía nadie. El filtro era para noche, pero yo lo usaba para día, ahí estaba el secreto. [...] El filtro era muy pesado. Yo tenía que trabajar con todo el diafragma abierto. Nadie sabía cómo usarlo y nadie lo tenía.”⁶⁷

Esto es un punto de suma importancia ya que el uso de este filtro le dio a Figueroa un sello distintivo técnicamente, además del manejo de la cámara, la composición del paisaje visual y el uso de los lentes angulares, el cinefotógrafo menciona:

“Hay que saber usarlos. No hay que acercarse demasiado a la gente porque distorsionan y deforman a las personas.”⁶⁸

La estética en la fotografía de sus películas resultaba sorprendente a la hora de revelar el material fílmico. El mismo Figueroa recuerda:

“La gama de grises del laboratorio. La gama era de 6.5 en todo el mundo. Se me ocurrió cambiarla para lograr los negros más negros y los blancos más blancos. Lo hice en Río Escondido, que tiene los mejores negros logrados en la pantalla. Cuando envié el film a revelar, el laboratorista me

⁶⁷ *Ibidem*. A Figueroa se le pregunta acerca del filtro rojo y mantuvo en secreto acerca de este filtro

⁶⁸ *Ibidem*. Los entrevistadores cuestionan sobre uno de los elementos de su estética el cual es el uso de los lentes angulares.

mandó decir que era el mejor material que había revelado en toda su vida.”⁶⁹

Estas habilidades en el uso del filtro rojo, el uso del gran angular y el cuidado para revelar el material fílmico fueron aspectos técnicos que, sumados a la composición y función del encuadre, que se mencionará posteriormente en el análisis de cada largometraje seleccionado, ayudaron a crear ese estilo que caracterizó al fotógrafo.



Producciones Raúl de Anda, S. A. Río Escondido de Emilio Fernández, México, (1948)

⁶⁹ *Ibidem*. El fotógrafo contesta cuando se le pregunta acerca de que otros secretos lo ayudaron en su estética, además de los que ya se han mencionado.



Producciones Raúl de Anda, S. A. *Río Escondido* de Emilio Fernández, México, (1948).

Pero sobre todo lo que se apreciaba en la fotografía de los largometrajes en los que participó fue la iluminación, utilizada de acuerdo a la escena que así lo requería; sumada a su influencia, a su técnica propia de los filtros y a la composición del encuadre, ayudaron a la creación del sorprendente trabajo, y de un estilo único que se vería reflejado a través de la cámara cinematográfica.

En este capítulo se ilustró la relación del cineasta con el cinefotógrafo, los conceptos en el lenguaje cinematográfico y parte de la influencia de Figueroa; factores que de alguna manera estarán presentes en la filmografía del fotógrafo y en las películas que se analizarán posteriormente.

Capítulo 3.

El estilo de Figueroa a través de su obra.

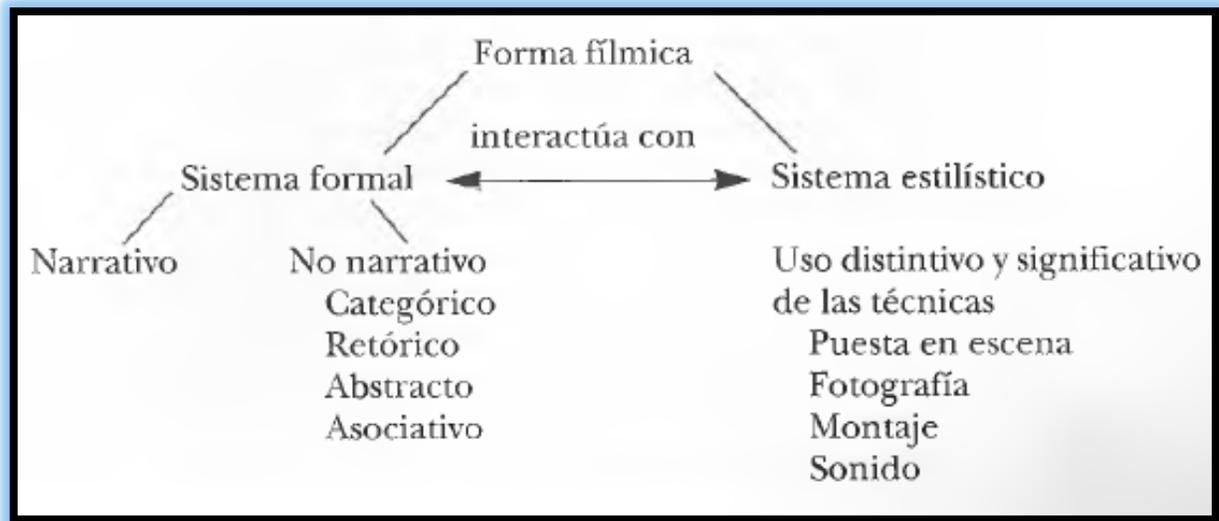
El objetivo principal de este capítulo es realizar un análisis visual de ocho obras de Gabriel Figueroa: *La Noche de los Mayas* (1939), *Los de Abajo* (1949). Ambas de Chano Urueta; *María Candelaria* (1944) de Emilio Fernández; *El fugitivo* (1947) de John Ford; *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel; *Macario* (1960) de Roberto Gavaldón; *La noche de la iguana* (1964) y *Bajo el Volcán* (1984) ambas de John Houston; fundamentales para la construcción del estilo del cinefotógrafo mexicano.

Este análisis tiene como base la propuesta teórica de Bordwell y Thompson, en particular, el concepto de estilo, definido de la siguiente manera:

“El estilo, pues, es aquel sistema formal de la película que organiza las técnicas cinematográficas. Toda película tenderá a recurrir a opciones técnicas concretas para crear su estilo, elegidas por los cineastas dentro de las limitaciones de las circunstancias históricas. También podemos aplicar el término «estilo» para describir el uso característico de técnicas que hace un único cineasta o un grupo de ellos. El espectador tal vez no advierta conscientemente el estilo cinematográfico, pero, desde luego, realiza una importante contribución al efecto y el significado global de la película.”⁷⁰

⁷⁰ David Bordwell; Kristin Thompson. (1995). *El arte cinematográfico*. Paidós Comunicación Cine p.335

Precisamente, estos autores ubican a la fotografía; objeto de análisis de este trabajo, como parte del sistema estilístico en la forma fílmica como bien muestra el siguiente cuadro:



David Bordwell; Kristin Thompson. (1995). *El arte cinematográfico*. p.333.

No obstante, en la presente investigación no busca el estilo de un director, un grupo en específico de cineastas o algunas películas en concreto, sino de un cinefotógrafo mexicano a partir, precisamente, de la concepción de estilo escrita por Bordwell y Thompson.

Estos autores definen a la cinematografía, como se presentó en el segundo capítulo; literalmente, *escritura en movimiento y depende en gran medida de la fotografía*. En la que intervienen ciertos factores como lo son: los aspectos fotográficos del plano, el encuadre del plano y la duración del plano.

Además de esto, al observar las películas a analizar, el investigador extrajo ciertos elementos como: el paisaje de arquitectura, las nubes, los cielos; el rostro y la

vestimenta en la figura humana, así como el manejo de la luz y la influencia de los movimientos artísticos en el cinefotógrafo, como son el expresionismo alemán y el muralismo mexicano. Todos estos elementos estarán presentes en cada obra elegida, y posteriormente se mencionarán los criterios por los cuales se escogieron.

Todo lo anterior se hizo con el fin de crear un modelo de análisis que servirá para ilustrar los largometrajes seleccionados. A continuación, se presenta un cuadro creado por el autor para entender las particularidades del estilo que construyó Gabriel Figueroa.

Modelo de análisis.

Categorías y elementos de análisis.									
Los aspectos fotográficos del plano.		El encuadre del plano.			La duración del plano.		Influencia		
Contraste	Gama de tonalidades	Encuadre	ángulo	Nivel, altura, distancia.	Movimientos de cámara				
Grado de diferencia entre la zona más clara y la más oscura de la imagen	Cantidad de luz	Interior / Exterior						Muralismo	Expresionismo
		Paisaje							
		Arquitectura	Nubes, Cielos		Figura Humana				
			Con ayuda del uso de filtros		Rostro	Vestimenta			
Luz									
Para enfatizar y darle carga dramática a la escena.									
Estilo de Gabriel Figueroa									

Cuadro creado por el autor con base los conceptos de Bordwell y Thompson sumado a los elementos recurrentes en la filmografía de Gabriel Figueroa.

Para ilustrar el cuadro anterior se tomaron algunos elementos de las mismas películas a analizar, como se mencionó anteriormente. Por ejemplo, la figura humana, en el caso de los actores o actrices comenta el mismo Figueroa:

“Mire, Pedro Armendáriz, por ejemplo, era un actor que tenía una gran fuerza de por sí. Con una cámara que lo viera de abajo para arriba, de inmediato lograba proyectar ese dominio.”⁷¹



Producción: Benito Alazraki, Panamericana Films, S. A. Enamorada. Dirección: Emilio "indio" Fernández, México, (1946).

⁷¹ Entrevista realizada a *Gabriel Figueroa* por José Antonio Fernández con la colaboración especial de Juan N. López. en Canal100.com.mx Revista no. 32 el 01 de diciembre 1996 disponible en: http://www.revistapantalla.com/telemundo/entrevistas/?id_nota=6654

Y este elemento de la figura humana será recurrente en algunos trabajos según sea el largometraje, así como el primer plano en el rostro de las actrices con las que trabajó, el manejo de la composición fotográfica, o de la utilización de la luz para enfatizar alguna escena, además de sus influencias bien marcadas en otras películas, forman en conjunto, el estilo que marcará a Gabriel Figueroa.

Los criterios para seleccionar las películas a analizar son los siguientes:

Las primeras obras que según el mismo Figueroa⁷² comienzan a marcar su estética son, *La Noche de los Mayas* (1939) y *Los de Abajo* (1949). Ambas Chano Urueta; La siguiente película es *María Candelaria* (1944), extraída de la larga lista de colaboración entre Figueroa y Emilio “el indio” Fernández, pues esta dupla es quizá la más analizada y conocida en la filmografía del fotógrafo y con la que ganó el premio a mejor fotografía en el festival de Cannes en 1946.

La siguiente película *El fugitivo* (1947), seleccionada debido a que, según Figueroa, es la “película que considero es mi mejor trabajo en blanco y negro”⁷³ producto de la gran colaboración entre el cinefotógrafo y el cineasta John Ford.

Otra colaboración bien conocida es la de Gabriel Figueroa y Luis Buñuel, con quien trabajó en siete películas, siendo el fotógrafo con quien más veces colaboró, esta película aclamada por la crítica y por festivales en su tiempo es *Los olvidados* (1950), ganadora de diversos premios y que servirá para ver los contrastes con los otros largometrajes a analizar.

⁷² *Ibidem*. Se le cuestiona a Figueroa ¿Cuándo siente que nace su estética? G.F.: Empieza en 1939 con La Noche de los Mayas y Los de Abajo. Ahí empecé a buscar mi estilo.

⁷³ *Ibidem*.

Una película representativa en la carrera del cineasta mexicano Roberto Gavaldón y con un gran éxito internacionalmente (como la primera nominación a México como mejor película extranjera en los premios Oscar) es *Macario* (1960), trabajo en el que se destaca la fotografía de Figueroa y que será objeto de análisis en la busca de su estilo plasmado en este largometraje.

Otro cineasta extranjero con el que trabajó este fotógrafo fue John Houston en la que destacan *La noche de la iguana* (1964) y su última película *Bajo el Volcán* (1984), la primera servirá para establecer los contrastes con las otras películas y la segunda será la única película a color que se analizará y que fue la última en su carrera como director de fotografía.

Relación de Director y Cinefotógrafo		
Director	Colaboración con Figueroa	Película a analizar
Chano Urueta	Participó como fotógrafo de imágenes fija y también como cinefotógrafo, fueron sus primeros trabajos.	La Noche de los Mayas (1939) y Los de Abajo (1949).
Emilio Fernández	Trabajó en veinticuatro películas con este director.	María Candelaria (1944).
John Ford	Una película, no pudieron concretar más colaboraciones debido a conflictos durante el macartismo.	El fugitivo (1947).
Luis Buñuel	Trabajaron juntos en siete ocasiones, siendo la colaboración más larga del cineasta español.	Los olvidados (1950).
Roberto Gavaldón	Trece películas en las que compartieron créditos juntos.	Macario (1960).
John Huston.	Dos películas, con este director realizó su último trabajo como director de fotografía.	La noche de la iguana (1964), Bajo el Volcán (1984).

Cuadro creado por el autor para mostrar la colaboración con los directores involucrados en las películas que se analizarán.

Las películas elegidas principalmente sirven para dar pauta, ejemplificar y percibir los elementos que ayudaron a formar el estilo característico del cinefotógrafo, referir su colaboración específica con algún cineasta nacional o extranjero a lo largo de su carrera, pues debido a la extensa filmografía de este personaje (más de 200 largometrajes) se reduce la muestra a trabajos específicos.

Además de ser de diferentes directores estos largometrajes, otro de los criterios para seleccionarlas es percibir los contrastes entre las mismas, desde el punto de vista fotográfico a través de toda su carrera, pero también hacer la revisión de los elementos en común y las auto referencias del mismo cinefotógrafo para ilustrar su estilo.

Análisis Visual.

La noche de los mayas, elementos visibles.



Fama Films. La noche de los mayas de Chano Urueta, México (1939)

Ficha técnica:

- **Título:** La noche de los mayas
- **Dirección:** Urueta, Chano
- **Guión:** B. Crevenna, Alfredo | Burns, Archibaldo | Mediz Bolio, Antonio | Urueta, Chano
- **Producción:** Cabrera, Francisco | de La Serna, Mauricio
- **Compañía Productora:** Películas FAMA
- **Fotografía:** Figueroa, Gabriel
- **Edición:** Gómez Muriel, Emilio
- **Música:** Revueltas, Silvestre
- **Reparto:** Aldás, Luis | Corona, Isabela | de Córdova, Arturo | Herrera, Daniel "chino" | Inda, Stella | Landa, Rodolfo | Langler, Max
- **Año:** 1939.
- **Duración:** 101 min.
- **País:** México

Es una película de Chano Urueta del año 1939, en la sinopsis se lee: “Filmada en locaciones de Yucatán, entre las ruinas de la cultura maya, narra el trágico amor del cazador Uz y la hermosa Lol. Estos mayas contemporáneos desatarán la furia de los elementos y de su entorno social entre los pulsantes acordes de la mayor partitura de Silvestre Revueltas.”⁷⁴

El paisaje de las pirámides.

En los primeros momentos de la película comienza con el encuadre en una pirámide, mientras van pasando los créditos en un plano general donde se visualiza un cielo nuboso, que no llega a destacar en contraste con otras películas, sin embargo, sienta las bases de lo que será, (y se verá) recurrente en sus trabajos posteriores.



Fama Films. La noche de los mayas de Chano Urueta, México (1939).

⁷⁴ Sinopsis que aparece en la página oficial del Festival Internacional de cine de Morelia. “La noche de los mayas”. [24/Agosto/2016], disponible en: <http://moreliafilmfest.com/peliculas/la-noche-de-los-mayas/>

La imagen fotográfica que construye en Figueroa en este largometraje de Chano Urueta es común en algunas de sus películas en la que participa como cinefotógrafo, y en cierta forma de esa época, pues se detallan encuadres de lo que en ese momento se representaba como lo “mexicano”, en este caso se asemejan a las pinturas muralistas mexicanas.

El singular encuadre de la figura humana.

Las figuras humanas que representan lo anterior, podemos verlo, por ejemplo, en el siguiente encuadre, un plano medio presenta a la protagonista cubierta con un rebozo y dejando a la vista su rostro, figuras que seguirán siendo frecuentes en la filmografía del autor de esta fotografía.



Fama Films. La noche de los mayas de Chano Urueta, México (1939).

Misma que ocurre en el fotograma donde los protagonistas (Arturo de Córdova como Uz y Stella Inda como Lol) están dialogando. Dejan ver, a lo largo de la escena, que la luz es directa a los personajes, enfatizando el drama de lo que ocurre a lo largo de dicha escena, cabe destacar que es de noche y se aprovecha la luz artificial para dejar ver los claroscuros de las sombras.



Fama Films. La noche de los mayas de Chano Urueta, México (1939). Arturo de Córdova como Uz y Stella Inda como Lol.

Algo muy recurrente en su filmografía, son los rostros de las mujeres en un primer plano o en un plano medio corto, pues se destaca la figura de la cara donde el espectador pone la atención por encima de la composición del fondo. En el siguiente encuadre logra detallar las facciones de la actriz, así como su maquillaje y adornos que presenta.



Fama Films. La noche de los mayas de Chano Urueta, México (1939)

La fuente de iluminación.

Otro punto de suma importancia que se comienza a notar desde esta película es el aprovechamiento de la luz natural y como la utiliza. Por ejemplo, la luz que surge de las llamas de antorchas que portan los personajes, dejan ver en diferentes momentos, los parpadeos (de las antorchas) en la composición de la fotografía y que es aprovechado por el fotógrafo para darle una carga dramática a toda esa escena.



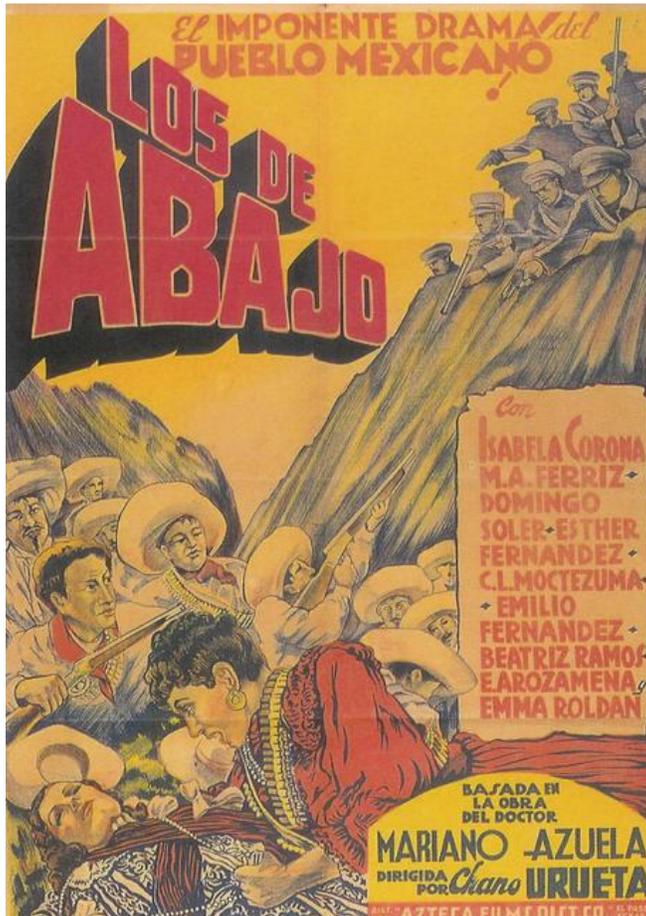
Fama Films. La noche de los mayas de Chano Urueta, México (1939)

Ya hacia el final del largometraje, el cinefotógrafo deleita al espectador con encuadres generales de monumentos y ruinas mayas, en una composición característica del autor, con una angulación diferente y única, que servirá como rasgos distintivos en la fotografía de Gabriel Figueroa.



Fama Films. La noche de los mayas de Chano Urueta, México (1939)

Los de Abajo, hacia un estilo.



Cartel de la Película, Nueva América, Producciones Amanecer. Los de abajo de Chano Urueta, México (1940).

Ficha técnica:

- **Título:** Los de abajo.
- **Director:** Chano Urueta.
- **Productora:** Nueva América / Producciones Amanecer.
- **Guión:** Aurelio Manrique, Chano Urueta (Novela: Mariano Azuela).
- **Fotografía:** Gabriel Figueroa (B&W).
- **Música:** Jorge Pérez.
- **Reparto:** Miguel Ángel Ferriz, Esther Fernández, Isabela Corona, Emilio Fernández, Eduardo Arozamena, Miguel Inclán, Max Langler, Carlos López Moctezuma, Beatriz Ramos, Emma Roldán, Alfonso Bedoya, Antonio Bravo, Guillermo Calles, Ernesto Cortázar, Raúl de Anda, Alfredo del Diestro, Carmen Delgado, Adria Delhort, Manuel Dondé, Pedro Galindo, Raúl Guerrero, Consuelo Segarra, Domingo Soler.
- **Año:** 1939.
- **Duración:** 91 min.
- **País:** México.

En este largometraje de Chano Urueta (1940) realiza una adaptación de la novela del escritor mexicano Mariano Azuela del mismo nombre publicada en el año 1916, donde la sinopsis de la trama es la siguiente: “Durante la época de la revolución, donde los pobres hartos de vivir en la miseria y de aguantar las atrocidades que cometían los federales, deciden seguir a uno de los suyos, el general Demetrio Macías, un ladrón que aprendió artimañas en la cárcel y quien junto a "La Pintada" decide llevar a su pueblo a la victoria. Liderados por el capitán Anastasio Montañez, el recién formado ejercito de campesinos toma como código de honor saquear las casas para repartir las riquezas.”⁷⁵

La composición, la luz y lo mexicano.



Nueva América / Producciones Amanecer. Los de debajo de Chano Urueta, México (1940).

⁷⁵ Ficha técnica que aparece FILMAFFINITY. “Los de abajo”. [25/Agosto/2016] disponible en: <http://www.filmaffinity.com/mx/film858240.html>.

En el fotograma anterior se muestra, en un plano medio, a un personaje caracterizado de revolucionario a lado de un nopal con un cielo nuboso, reflejando, una vez más, lo “mexicano” en la película, en la cual destaca la luz natural en este encuadre. En el siguiente, ya se puede apreciar la elegancia del manejo de los claroscuros y el uso de panorámicas que utiliza Figueroa.



Nueva América / Producciones Amanecer. Los de debajo de Chano Urueta, México (1940).

Este cinefotógrafo comúnmente utiliza los primeros planos para denotar cierta carga dramática o para enfatizar algún gesto específico de cierto personaje como el detalle de la protagonista sonriendo en el siguiente encuadre, la atención se va directo a su rostro desenfocando el fondo y apreciando la belleza y la emoción que evoca el personaje en escena.



Nueva América / Producciones Amanecer. Los de abajo de Chano Urueta, México (1940).

Escenas de su influencia.

Algo sorprendente en la fotografía de Figueroa es que retoma muchos elementos de su influencia y los conjuga en un estilo único, muestra de ello es el siguiente cuadro, donde en una breve escena, retoma un plano general, pero con la luz presente hace notar tenuemente las sombras de los personajes que van caminando que pareciera alguna escena “expresionista”.



Ilustración Nueva América / Producciones Amanecer. Los de debajo de Chano Urueta, México (1940).

En contraste, en muchas escenas se hace énfasis en la fotografía a la par de la trama de la película, es decir, la fotografía da pie a la carga dramática que se va desarrollando en cierta escena. Por ejemplo, el siguiente encuadre muestra detalladamente la personificación “revolucionaria” de los tres protagonistas que están en conflicto en un claroscuro de luz natural.



Nueva América / Producciones Amanecer. Los de debajo de Chano Urueta, México (1940).

De igual manera lo hace cuando los personajes principales montan en caballo, se resalta el cielo nuboso que seguirá muy presente en las películas posteriores, siempre de manera diferente dependiendo del director con el que trabaje, en este caso, la angulación en contrapicado hace parecer imponente a los caballos que van pasando en este paisaje.



Nueva América / Producciones Amanecer. Los de debajo de Chano Urueta, México (1940).

En estos dos breves análisis de fotógrafa se tomaron algunos fotogramas específicos elegidos por el autor al considerarlos relevantes, en lo referente a la carga dramática que se presenta en cada película. Servirán para dar pie a posteriores conclusiones en la que se discutirá los elementos del estilo de Gabriel Figueroa; en estos trabajos se pueden notar como se comienza a estructurar la técnica fotográfica y los rasgos que serán constantes en la mayoría de sus trabajos.

María Candelaria, la libertad fotográfica de Figueroa.



Films Mundiales. María Candelaria de Emilio Fernández, México (1943).

Ficha técnica:

- **Título:** María Candelaria
- **Director:** Emilio Fernández
- **Productora:** Films Mundiales
- **Producción:** Agustín J. Fink
- **Guión:** Emilio Fernández, Mauricio Magdaleno
- **Fotografía:** Gabriel Figueroa (B&W).
- **Música:** Francisco Domínguez
- **Reparto:** Dolores del Río – Candelaria, Pedro Armendáriz - Lorenzo Rafael, Alberto Galán – pintor, Margarita Cortés – Lupe, Miguel Inclán - don Damián, Beatriz Ramos - periodista, Rafael Icardo – cura, Julio Ahuet - José Alfonso, Lupe del Castillo – huesera, Lupe Inclán – chismosa, Salvador Quiroz – juez, Nieves – modelo, Elda Loza – modelo, Lupe Garnica – modelo, Arturo Soto Rangel - doctor, David Valle González - secretario del juzgado, José Torvay – policía, Enrique Zambrano – médico.
- **Duración:** 102 min.
- **País:** México.
- **Año:** 1943.

Película dirigida por Emilio Fernández en el año 1943 en la reconocida colaboración con Gabriel Figueroa. Este trabajo gozó de gran reconocimiento, por ejemplo, el premio del Festival de Cannes a Mejor Director y Mejor Fotografía en 1946, esta dupla de director – fotógrafo es quizá la más conocida y reconocida en la filmografía de Figueroa, a continuación, se analizará la fotografía para reconocer los elementos que sobresalen en la estética de este largometraje.

En la portada de esta película la sinopsis se describe así: “Comenzó llamándose “Xochimilco” y fue el regalo que le hizo Emilio “indio” Fernández a Dolores del Río, para que le perdonara todos los malos tratos sufridos por la musa en la filmación de “Flor Silvestre”. Su tema principal: la inocencia y pureza indígena, reflejados en la pareja de María Candelaria (Del Río) y Lorenzo Rafael (Armendáriz), que desean casarse a pesar de un pasado del que ella no tiene la culpa y que el pueblo no le perdona. La tragedia sobreviene cuando María enferma y Lorenzo roba medicina y un vestido de la tienda de un avaricioso tendadero que desea a María en secreto, para dar comienzo a una serie de nudos dramáticos con una final marca “indio” Fernández...”⁷⁶

La espectacularidad de los paisajes.

Desde el comienzo de la película ya se puede ver el estilo que caracteriza casi toda la filmografía de Figueroa con Fernández, los cielos con un contraste entre las

⁷⁶ Véase la portada de *María Candelaria* en la colección México en pantalla.

nubes, los grandes paisajes que resaltan entre los personajes, en este caso, se muestra Xochimilco en los siguientes fotogramas:



Films Mundiales. María Candelaria de Emilio Fernández, México (1943).



Films Mundiales. María Candelaria de Emilio Fernández, México (1943).

Es bien sabido que Figueroa se encargaba completamente de la colocación de la cámara en las películas de Emilio Fernández, cuando éste sólo decía lo que quería mostrar y el fotógrafo hacía el resto, definía cada detalle en la composición que mostraría el encuadre. En el siguiente encuadre, se maneja al personaje en medio de la imagen, algo que pareciera simétrico en el sentido de centrar la atención de la escena en el personaje de María Candelaria, pero será continuo en el resto de la película.



Films Mundiales. María Candelaria de Emilio Fernández, México (1943).

Podríamos cuestionarnos ¿Por qué poner a los personajes en el centro y no en otro lado? Se logra notar cómo resalta la fotografía en la composición de la imagen. En el siguiente fotograma se muestra en un contrapicado a los protagonistas en el centro, provocando un balance con la diagonal que proporciona el piso donde están parados, adornados por los contrastes del cielo nuboso.



Films Mundiales. María Candelaria de Emilio Fernández, México (1943).

La fotografía resalta en este largometraje también por mostrar la inocencia y la vida de los indígenas María Candelaria y Lorenzo Rafael; el sombrero, el peinado de la mujer, la vestidura de ambos personajes, elementos en los que participa Figueroa directamente para mostrar la influencia del muralismo mexicano.



Films Mundiales. María Candelaria de Emilio Fernández, México (1943).

Esto misma influencia la retoma la revista *Luna Cornea* donde se menciona: “A través de esta narrativa, la película hace referencia a la tradición pictórica indigenista que se desarrolló en el México posrevolucionario. En particular, el personaje del pintor alude a Diego Rivera [...] La actriz indígena que interpreta a la modelo del pintor en la película es, de hecho, una de las modelos que trabajaban con el mismo Rivera, mientras que el personaje de María Candelaria como cultivadora y vendedora de flores parece estar inspirado en la serie de retratos de vendedores de flores.”⁷⁷ Dando los siguientes ejemplos:



Vendedora de alcatraces, 1942, óleo sobre masonite. Archivo *Luna cornea*. *Fotograma de María Candelaria*, Emilio Fernández, 1943.

⁷⁷ Claudia Arroyo Quiroz en la revista *Luna Córnea* en el apartado La conciencia pictórica de Gabriel Figueroa en el imaginario nacionalista del equipo de Emilio Fernández, La función simbólica de la conciencia pictórica p. 188. En la misma cita se también se menciona que la modelo se llamaba Nieves. P.202.



Fotograma de María Candelaria Emilio Fernández, 1943 y pintura de Diego Rivera, La molendera, 1924, óleo sobre tela. Archivo Luna Córnea.

Claramente, en las imágenes anteriores se ve reflejada la influencia de este pintor en la fotografía de Figueroa como murales en movimiento, pero haciéndola única. Si bien es un trabajo en conjunto con el director y su visión indigenista, el mérito de plasmar la belleza de las imágenes, adaptando la estética de la pintura, recae en el estilo visual del fotógrafo.



Films Mundiales. María Candelaria de Emilio Fernández, México (1943).



Films Mundiales. María Candelaria de Emilio Fernández, México (1943).

Algo característico de Figueroa es usar el primer plano para darle una carga dramática al personaje de la mujer, en este caso, el personaje de Dolores del Río. Ella aparece a cuadro con un rebozo sobre la cabeza, se utiliza su rostro para reflejar la emoción que se requiere en cada escena, puede que sea tristeza o sorpresa, el fondo será desenfocado o desapercibido para darle importancia a las emociones que transmite María Candelaria.



Films Mundiales. María Candelaria de Emilio Fernández, México (1943).



Films Mundiales. María Candelaria de Emilio Fernández, México (1943).

La arquitectura y su influencia.

Otro elemento que está presente en ese trabajo es el expresionismo alemán, aunque sea en pequeñas escenas como los siguientes fotogramas, o mostrando a los personajes principales dentro de una arquitectura que resalta en el encuadre. En este caso una cárcel, se dejan notar los arcos en el techo acompañados de claroscuros con la luz que entra por las puertas de los calabozos. Detalles que estarán presentes en más películas y que se analizarán más adelante.



Films Mundiales. María Candelaria de Emilio Fernández, México (1943).



Films Mundiales. María Candelaria de Emilio Fernández, México (1943).

María Candelaria es sin duda una grata obra visual de Figueroa en su extensa filmografía, se notan diferentes elementos que estarán muy presentes en el estilo de este fotógrafo, donde se puede observar el primer plano para denotar expresiones emocionales y planos generales para enaltecer los encuadres, siempre aprovechando la luz natural de los paisajes, como el fuego de antorchas.



Films Mundiales. María Candelaria de Emilio Fernández, México (1943).



Films Mundiales. María Candelaria de Emilio Fernández, México (1943).

Estos esplendorosos paisajes estarán presentes sobre todo en la colaboración con Emilio “el indio” Fernández, motivo por el cuál será una de las mancuernas más memorables en el cine mexicano, pero también se pueden notar elementos que seguirán en toda la filmografía de Figueroa y que se encontrarán presentes en las siguientes películas a analizar.

El Fugitivo, el esplendoroso manejo de la luz.



Cartel de la película, Warner Bros. *The Fugitive* de John Ford, Estados Unidos (1947).

Ficha técnica:

- **Título:** The Fugitive (El fugitivo).
- **Director:** John Ford.
- **Productora:** Warner Bros.
- **Distribución:** RKO Pictures.
- **Producción:** Merian C. Cooper, Emilio Fernández, John Ford.
- **Guión:** Graham Greene, Dudley Nichols.
- **Fotografía:** Gabriel Figueroa (B&W).
- **Música:** Richard Hageman.
- **Reparto:** Henry Fonda - El fugitivo, Dolores del Río - mujer india, Pedro Armendáriz - teniente de la policía, J. Carrol Naish - confidente de la policía, Leo Carrillo - jefe de policía, Ward Bond - El Gringo, Robert Armstrong - sargento de la policía, Fernando Fernández, Miguel Inclán como extras.
- **Duración:** 104 min.
- **Año:** 1947.
- **País:** Estados Unidos

Dirigida por John Ford en 1947 y basada en la novela de Graham Greene: El Poder y la Gloria. Se narran los acontecimientos de un sacerdote estadounidense buscado por el gobierno mexicano, sobre todo por un jefe de policía, el cual quiere atraparlo a toda costa, incluyendo el sufrimiento del pueblo donde se piensa que se encuentra. Ayudado por una mujer indígena, comienza un viaje a Veracruz, para luego regresar a su país de origen.

Para que Figueroa estuviera dentro de la producción de este largometraje Ford había mandado a Merian C. Cooper⁷⁸, un hombre de confianza, para ver el trabajo de Figueroa mientras fotografiaba *Enamorada* (1946) de Emilio Fernández, al sorprenderse de dicho trabajo, Cooper anuncia su contrato para trabajar con John Ford en *el Fugitivo*. Así lo relata el mismo fotógrafo:

“Ford había escogido a Gregg Toland, pero a Toland no le dio permiso Sam Goldwyn, que lo tenía bajo contrato [...] a pesar de que el propio Toland le había recomendado que no buscara un camarógrafo norteamericano, porque para el tipo de película que Ford había planeado, un discípulo mexicano de él era el indicado.”⁷⁹

La película fue rodada en Veracruz y según relata el mismo Figueroa desde el primer día de grabación Ford le dijo:

⁷⁸ Merian C. Cooper (1894 – 1974) fue un director, productor, guionista y aviador estadounidense recordado por haber dirigido y producido la película de: King Kong en 1933.

⁷⁹ Alberto Isaac, (1993). *Conversaciones con Gabriel Figueroa*. México: Universidad de Guadalajara (CIEC) y Universidad de Colima p. 34 – 40.

“Aquí vamos a trabajar mañana. Es Tabasco y la luz tiene que ser muy fuerte, es la oficina de policía, aquí empezamos. Tú pon la cámara donde tú quieras. Es un “establishing shot”.

Puse la cámara un poco alta. Llegó Ford, dio los buenos días a todos, y entonces le dije:

- Puede ver el emplazamiento.

Como no había señales de moverse, le pregunté,

- ¿No va a asomarse a la cámara?
- ¿Qué? -me dijo- Yo sólo soy el director.

Durante el tiempo que trabajamos juntos nunca se asomó a la cámara, sólo me preguntaba por los lentes que usaba; con ese simple dato se daba perfecta cuenta de cómo era el encuadre [...] John Ford me permitió dar la composición; eso es muy raro, pues esto lo hace siempre el director. Tuve este mismo privilegio, además de Emilio Fernández, con Roberto Gavaldón.”⁸⁰

Los grandes planos.

Desde el principio se puede observar ese establishing shot el cual es para denotar el lugar donde se encuentran los personajes. En este caso, Figueroa encuadra en

⁸⁰ Gabriel Figueroa, Nuria Chalaman. (1993). *Gabriel Figueroa: La Mirada en El Centro*. México: Miguel Ángel Porrúa, Grupo Editorial p. 104.

un plano general donde ocurren los primeros minutos, como en el siguiente fotograma, el cual será característico del fotógrafo, sin embargo, a lo largo del largometraje, también hay otras referencias o elementos que estuvieron presentes no solo en esta película sino en el estilo del autor y a continuación se mencionarán.



Warner Bros. The Fugitive de John Ford, Estados Unidos (1947).

El perfecto manejo de la luz.

En los primeros minutos de la película, y en algunas escenas a lo largo de la misma, se pueden notar claramente referencias o influencias del expresionismo alemán. Figueroa muestra todos esos elementos con claroscuros y aprovechando la luz, para resaltar las figuras formadas por las sombras como en los siguientes ejemplos:



Warner Bros. The Fugitive de John Ford, Estados Unidos (1947).



Warner Bros. The Fugitive de John Ford, Estados Unidos (1947).



Warner Bros. The Fugitive de John Ford, Estados Unidos (1947).



Warner Bros. The Fugitive de John Ford, Estados Unidos (1947).

Las figuras de los protagonistas.

Henry Fonda se visualiza como un sacerdote perseguido por la policía, oficia misas sin permiso como el bautizo de un bebé, o escapando en medio del bosque. Figueroa encuadra al personaje hacia el centro, siempre que se requiere darle una carga dramática a la escena, ayudado por la luz natural aprovecha los claroscuros en la imagen.



Warner Bros. The Fugitive de John Ford, Estados Unidos (1947).



Warner Bros. The Fugitive de John Ford, Estados Unidos (1947).

Dolores del Rio interpreta al personaje de una indígena, representada con un rebozo o sombrero con ciertas creencias religiosas, lo cual implicará la ayuda al sacerdote. Figueroa utiliza un encuadre medio o close up en la composición de la imagen, para enfocarse al rostro de la actriz, con luz directa o natural según sea la escena, entre los ejemplos se pueden visualizar los siguientes.



Warner Bros. The Fugitive de John Ford, Estados Unidos (1947).



Warner Bros. The Fugitive de John Ford, Estados Unidos (1947).



Warner Bros. The Fugitive de John Ford, Estados Unidos (1947).



Warner Bros. The Fugitive de John Ford, Estados Unidos (1947).

Algo similar sucede con el personaje de Pedro Armendáriz, se utilizan close up con un fondo desenfocado o un contrapicado para hacer parecer imponente al policía que busca al sacerdote. Como en las imágenes siguientes, el personaje montado en un caballo, Figueroa aprovecha la luz natural para reforzar el dramatismo del personaje en busca de su víctima en dicha escena.



Warner Bros. The Fugitive de John Ford, Estados Unidos (1947).



Warner Bros. The Fugitive de John Ford, Estados Unidos (1947).

Los cielos nubosos de Figueroa siguen presentes.

Otro elemento que sobresalta en esta película, son los paisajes y los cielos que se presentan, si bien no son tan abundantes como la película analizada anteriormente, llegan a destacar ciertos encuadres. Se puede notar ese estilo característico del trabajo de Figueroa con Emilio Fernández, quien curiosamente también es productor de este largometraje.⁸¹



Warner Bros. The Fugitive de John Ford, Estados Unidos (1947).

⁸¹ Se le atribuye como productor a Emilio Fernández junto con Merian C. Cooper y el mismo John Ford, también el “indio” Fernández ayudo en la dirección hasta rodar una escena de acción, cosa que se tradujo en una buena amistad entre Figueroa, Ford, Fernández y hasta Pedro Armendáriz quien se ganó el afecto del director estadounidense, para mayor detalle véase las anécdotas en Alberto Isaac, (1993). *Conversaciones con Gabriel Figueroa*. México: Universidad de Guadalajara (CIEC) y Universidad de Colima p. 36.



Warner Bros. The Fugitive de John Ford, Estados Unidos (1947).



Warner Bros. The Fugitive de John Ford, Estados Unidos (1947).

La arquitectura de los arcos.

Otra de los elementos fotográficos que destacan en este trabajo es la arquitectura presentada en la composición de la imagen. Si bien están presentes en otros trabajos con diferentes directores, Figueroa retoma esos elementos que ayudarán a notar ese estilo del fotógrafo, como los arcos que a continuación se presentan:



Warner Bros. The Fugitive de John Ford, Estados Unidos (1947).



Warner Bros. The Fugitive de John Ford, Estados Unidos (1947).



Warner Bros. The Fugitive de John Ford, Estados Unidos (1947).

El dramatismo que provoca la luz.

Los fotogramas muestran planos generales que hacen resaltar el lugar donde se encuentran los personajes en cada escena, se aprovecha la luz natural para darle más fuerza a los claroscuros en los paisajes. En contraste con las escenas de noche, o en interiores con luz artificial y directa hacia los personajes, para darle una vez más, fuerza dramática a la secuencia.



Warner Bros. The Fugitive de John Ford, Estados Unidos (1947).



Warner Bros. The Fugitive de John Ford, Estados Unidos (1947).

En general, en esta película se pueden ver muchos elementos característicos del estilo del fotógrafo manejados a la perfección, desde sus influencias del expresionismo, del mismo Toland que lo recomendó a Ford como su discípulo, los encuadres de paisajes con cielos extraordinarios o el uso de la luz en los claroscuros para cargar el drama en las escenas.



Warner Bros. The Fugitive de John Ford, Estados Unidos (1947).



Warner Bros. The Fugitive de John Ford, Estados Unidos (1947).



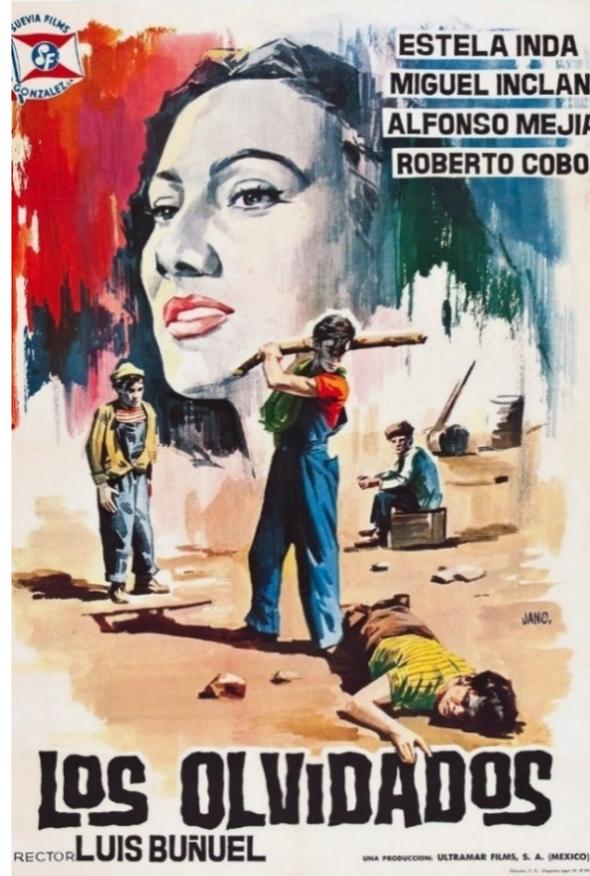
Warner Bros. The Fugitive de John Ford, Estados Unidos (1947).

Según el mismo Figueroa en cuanto al director se refiere como “Sólo a dos directores he visto yo funcionar con una seguridad absoluta en lo que están haciendo, un aplomo y autoridad que “se sienten”, que se comunican a todo el equipo. Dan la impresión de que ya tienen la película totalmente resuelta en su cerebro. Uno de ellos era John Ford. El otro, Luis Buñuel [...] Bien, decía que John Ford llegó a México. Había declarado que quería hacer con El Fugitivo su mejor película”.⁸²

No obstante, en la película que se analizará a continuación se notará que es visualmente muy diferente a los trabajos aquí expuestos, pero todavía con presencia de los elementos del estilo de Figueroa.

⁸² Alberto Isaac, (1993). *Conversaciones con Gabriel Figueroa*. México: Universidad de Guadalajara (CIEC) y Universidad de Colima p. 35.

Los olvidados, algo diferente pero único.



Cartel de la película, Ultramar Films. Los olvidados de Luis Buñuel, México (1950).

Ficha técnica:

- **Título:** Los olvidados
- **Director:** Luis Buñuel
- **Productora:** Ultramar Films
- **Distribución:** Entertainment One Films
- **Producción:** Óscar Dancigers y Jaime Menasce
- **Guión:** Luis Buñuel y Luis Alcoriza
- **Fotografía:** Gabriel Figueroa (B&W).
- **Música:** Rodolfo Halffter, sobre temas originales de Gustavo Pittaluga
- **Reparto:** Stella Inda - madre de Pedro, Miguel Inclán - don Carmelo, el ciego, Alfonso Mejía - Pedro, Roberto Cobo - El Jaibo, Alma Delia Fuentes - Meche, Francisco Jambrina - director de la escuela granja, Jesús García Navarro - padre de Julián, Efraín Arauz - Cacarizo, Jorge Pérez - Pelón, Javier Amézcuca - Julián, Mario Ramírez - Ojitos, Juan Villegas - abuelo del Cacarizo, Héctor López Portillo - juez, Ángel Merino - Carlos.
- **Duración:** 80 min.
- **Año:** 1950
- **País:** México.

La sinopsis de la película se presenta así: “El Jaibo, un adolescente, escapa de la correccional y se reúne en el barrio con sus amigos. Junto con Pedro y otro niño, tratan de asaltar a Don Carmelo. Días después, el Jaibo mata en presencia de Pedro al muchacho que supuestamente tuvo la culpa de que lo enviaran a la correccional. A partir de este incidente, los destinos de Pedro y del Jaibo estarán trágicamente unidos.”⁸³

Los olvidados, resulta una película que se ha investigado arduamente por lo que significó en su tiempo, tanto a nivel nacional como internacional y después de tantos años aún sigue vigente por la temática que se maneja en todo el largometraje. Si bien Buñuel es el responsable directo de esta obra, la parte fotográfica recae en Figueroa donde trabaja de manera diferente a lo que ya venía haciendo con otros directores por lo que resulta cierto contraste entre las películas aquí analizadas.

Ceri Higgins⁸⁴ retoma la colaboración de Figueroa - Buñuel en la cual se hace mención de distintos análisis con diferentes perspectivas, además de mostrar uno propio, en algunas de las películas del director español, incluyendo *Los olvidados* y la parte fotográfica, misma que se retomará brevemente a continuación, con ejemplos de los elementos donde se puede notar o entrever el estilo del fotógrafo.

Sin los grandes cielos de Figueroa.

Sin duda es contrastante la forma y estética de Figueroa con Buñuel en este primer trabajo de colaboración, filmada en los entonces llanos de la colonia Doctores, en

⁸³ Disponible “Los Olvidados” sinopsis en <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/olvidados.html>.

⁸⁴ Ceri Higgins, *Nuevas perspectivas*, cap. Visiones aniquiladoras, la colaboración de Gabriel Figueroa y Luis Buñuel pp. 229 – 268.

la Guerrero y el Puente de Nonoalco⁸⁵, desde el comienzo se aprecian los pocos (y después escasos) planos panorámicos. Sólo se muestran donde se desarrolla la historia, los paisajes desoladores donde viven los jóvenes protagonistas, pero también algunas escenas donde se remarca la arquitectura de arcos que utiliza Figueroa en sus películas.



Ultramar Films. Los olvidados de Luis Buñuel, México (1950).

⁸⁵ “‘Los Olvidados’, 65 años de un clásico”. Véase la nota completa del aniversario del estreno de esta película en: <http://www.excelsior.com.mx/funcion/2015/11/07/1055746>. [20/Octubre/2016].



Ultramar Films. Los olvidados de Luis Buñuel, México (1950).



Ultramar Films. Los olvidados de Luis Buñuel, México (1950).



Ultramar Films. Los olvidados de Luis Buñuel, México (1950).

Si bien las percepciones cinematográficas del fotógrafo y el director son dispares, ya que mientras uno visualmente presenta al mexicano con su sombrero y rebozo, el otro, narrativamente hace ver la triste la realidad. Por ejemplo, un ciego cantando sin tanto folklore mexicano sólo juntando dinero para sobrevivir, o un niño abandonado por su padre, que posteriormente se encontrará con demás jóvenes en situaciones similares.



Ultramar Films. Los olvidados de Luis Buñuel, México (1950).



Ultramar Films. Los olvidados de Luis Buñuel, México (1950).



Ultramar Films. Los olvidados de Luis Buñuel, México (1950).

Los planos americanos y medios mayormente, serán muy cerrados con los personajes, muy cercanos unos a otros. Sin embargo, paralelamente el argumento da una sensación de abandono ente los mismo, como a continuación se ve en las imágenes, el grupo de amigos están juntos en algunas escenas, pero también a un niño lo abandona su padre desde el inicio de la película y le sobre llaman “el ojitos”.



Ultramar Films. Los olvidados de Luis Buñuel, México (1950).



Ultramar Films. Los olvidados de Luis Buñuel, México (1950).

Higgins escribe acerca de Figueroa “En su utilización de la luz y el manejo del material fílmico, subrayaba muchas contradicciones de lo que, superficialmente, son las películas que apoyan el statu quo, En las películas de Buñuel, cada personaje es, en efecto, víctima de un naufragio social, se trasmite una necesidad de huir de los confines de lo racional para aterrizar en el mar de lo inconsciente.”⁸⁶ Entre los ejemplos que describe la autora se puede ilustrar el siguiente, el rechazo de la madre hacia el hijo y esa relación que representa Figueroa visualmente, con ayuda de los claroscuros forma esa atmosfera de abandono y/o rechazo.



Ultramar Films. Los olvidados de Luis Buñuel, México (1950).

⁸⁶ Ceri Higgins, *Nuevas perspectivas*, cap. Visiones aniquiladoras, la colaboración de Gabriel Figueroa y Luis Buñuel p. 46.



Ultramar Films. Los olvidados de Luis Buñuel, México (1950).

La fotografía dice más que palabras.

Los siguientes fotogramas representan una escena donde el plano es muy cerrado, “el jaibo” cuenta el abandono que ha vivido desde niño y logra entablar una conversación con la madre de Pedro, visualmente y con ayuda de la música de fondo, al final de esta escena solo se muestra como el personaje cierra la puerta de la casa, dejando el entendimiento hacia el espectador de un encuentro íntimo entre los dos personajes.



Ultramar Films. Los olvidados de Luis Buñuel, México (1950).



Ultramar Films. Los olvidados de Luis Buñuel, México (1950).

Otra escena muy controvertida en su tiempo y narrada visualmente sin ningún diálogo, es cuando Pedro llega a la ciudad durante la noche, las luces lucen en la ciudad, con los carros o de los faros de fondo, el joven llega frente a una tienda mientras se le acerca un señor que le ofrece dinero y trata de negociar algo, quien huye tras la llegada de un policía, dejando una vez más la interpretación al espectador.



Ultramar Films. Los olvidados de Luis Buñuel, México (1950).



Ultramar Films. Los olvidados de Luis Buñuel, México (1950).



Ultramar Films. Los olvidados de Luis Buñuel, México (1950).

Tampoco primerísimos planos.

El fotógrafo utiliza los planos medios y el primer plano para mostrar las reacciones y emociones de los personajes en conjunto con el fondo, donde se puede percibir el ambiente de pobreza donde concurren los personajes. Curiosamente no usa el súper close up como en las obras anteriormente analizadas, pero visualmente se aprecia la atmósfera de pobreza.



Ultramar Films. Los olvidados de Luis Buñuel, México (1950).



Ultramar Films. Los olvidados de Luis Buñuel, México (1950).

Sus influencias siempre están presentes.

Algo que sobresalta en esta película en la utilización de los claroscuros y el manejo de la luz “La presentación visual de *Los olvidados* podría parecerse a la estética documental del neorrealismo italiano, pero es un análisis más cercano y detallado resulta claro que el estilo visual juega con las convenciones cinematográficas del melodrama y del expresionismo alemán.”⁸⁷ Por lo que la composición visual de esta película es diferente, pero mantiene el estilo de Figueroa.



Ultramar Films. Los olvidados de Luis Buñuel, México (1950).

⁸⁷ *Ibidem*, pp.250 – 251.



Ultramar Films. Los olvidados de Luis Buñuel, México (1950).



Ultramar Films. Los olvidados de Luis Buñuel, México (1950).



Ultramar Films. Los olvidados de Luis Buñuel, México (1950).

Relata Luis Buñuel acerca de *Los Olvidados* por la polémica de este trabajo:

“Todo cambió después del festival de Cannes [...] conoció un gran éxito, obtuvo críticas maravillosas y recibió el Premio de Dirección. [...] Tras el éxito europeo, me vi absuelto del lado mexicano, Cesaron los insultos.”⁸⁸

Sin duda, al cambiar estas críticas se valoró más el trabajo tanto de su director como a su fotógrafo; un trabajo de muchos contrastes donde se pueden notar pequeños detalles del estilo visual de Figueroa, siempre siendo diferente a sus demás trabajos.

⁸⁸ Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, debolsillo, España, 2008 pp. 171 – 173.

Higgins asocia esta colaboración con la frase de Figueroa:

“He encontrado El truco para trabajar con Luis, todo lo que se tiene que hacer es plantar la cámara frente a un trozo de paisaje espléndido, lleno de nubes magnificas, flores maravillosas y cuando se esté listo, se les da la espalda a todas estas bellezas y se filma un camino pedregoso o un lote lleno de puras rocas.”

Sin embargo, el mismo Figueroa refiere acerca de esta misma frase:

“Yo le tengo un respeto enorme al director que sea que trabaje conmigo [...] Yo había leído el guión y me enteré de lo que se trataba, sabía el ambiente que debía tener una historia así. La atmósfera dramática, realista, no se prestaba para la búsqueda de preciosismo fotográfico. Lo que si es cierto es que nunca antes había trabajado con alguien como Buñuel”⁸⁹

Esta película, que fue la primera colaboración entre Figueroa con el director español, resultó diferente a lo hecho por el cinefotógrafo mexicano, pero con rasgos que siempre lo caracterizaron, para lograr una estrecha colaboración entre ambos, tanto profesional como personal.

⁸⁹ Alberto Isaac, (1993). *Conversaciones con Gabriel Figueroa*. México: Universidad de Guadalajara (CIEC) y Universidad de Colima pp. 103 – 104.

Macario, el contraste del talento fotográfico.



CLASA Films Mundiales. Macario de Roberto Gavaldón, México (1960).

Ficha técnica:

- **Título:** Macario.
- **Director:** Roberto Gavaldón.
- **Productora:** CLASA Films Mundiales.
- **Producción:** Armando Orive Alba.
- **Guión:** Emilio Carballido y Roberto Gavaldón, basado en una historia de Bruno Traven.
- **Fotografía:** Gabriel Figueroa (B&W).
- **Música:** Raúl Lavista
- **Reparto:** Ignacio López Tarso - Macario, Pina Pellicer - esposa de Macario, Enrique Lucero - la Muerte, Mario Alberto Rodríguez - don Ramiro, Enrique García Álvarez – inquisidor, Eduardo Fajardo – virrey.
- **Duración:** 90 min.
- **Año:** 1960.
- **País:** México.

Macario cuenta la historia de un campesino, quien cansado de la pobreza decide no comer hasta tener su propio alimento, esto provoca que su esposa robe un pavo, lo cocine y se lo de únicamente a su esposo sin invitar a sus hijos. El pobre indígena corre en el bosque y no comparte su alimento más que solo a la muerte, quien agradecida pone agua en un guaje que servirá para curar a los enfermos siempre y cuando así lo decida ella, consecuentemente esto le traerá riquezas a su familia, pero también lo calificarán de brujería durante la inquisición.

El contraste de los elementos en la composición del encuadre.

En este trabajo Figuera logra cierta belleza en la imagen donde comparte diferentes elementos que se han mencionado en las películas antes analizadas, y a continuación se detallarán. En primera instancia, se puede observar los planos medios y generales que resaltan las figuras humanas, pero en conjunto con la composición del fondo, es decir, los cielos nubosos, características del fotógrafo, contrastando con los personajes.



CLASA Films Mundiales. Macario de Roberto Gavaldón, México (1960).



CLASA Films Mundiales. Macario de Roberto Gavaldón, México (1960).



CLASA Films Mundiales. Macario de Roberto Gavaldón, México (1960).

Roberto Gavaldón presenta el tema de la muerte en esta película, por ejemplo, el día de los muertos. Figueroa sabe resaltarlo, encuadra los elementos típicos de las tradiciones mexicanas, como las ofrendas en diferentes clases sociales, las calaveritas de chocolate o de papel. Se utilizan títeres de calaveras en un claroscuro, acompañada de la musicalización para exponer el brillante manejo de la luz en una onírica escena.



CLASA Films Mundiales. Macario de Roberto Gavaldón, México (1960).



CLASA Films Mundiales. Macario de Roberto Gavaldón, México (1960).



CLASA Films Mundiales. Macario de Roberto Gavaldón, México (1960).

Planos abiertos, cerrados y el énfasis en los rostros.

Los contrastes siguen presentes en algunas de las escenas, por ejemplo, en los fotogramas siguientes aparecen varios personajes en un plano medio dando la sensación de prohibición y de anhelo a tener una ofrenda como la que ellos mismos observan. Por otro lado, Macario está hacia delante del plano y denota un sentimiento de querer comida solo para él, su familia se encuentra un poco más alejada hacia el fondo, para ver el contraste fotográfico del protagonista con los demás personajes.



CLASA Films Mundiales. Macario de Roberto Gavaldón, México (1960).



CLASA Films Mundiales. Macario de Roberto Gavaldón, México (1960).

En este largometraje se presenta otra visión del papel de la mujer indígena, propia del director. Ella ayuda a conseguir alimento a Macario, aunque eso implique robar un pavo, no obstante, Figueroa vuelve a utilizar el primer plano para resaltar las

facciones de la actriz con el fondo desenfocado, para darle importancia a las emociones que el rostro exprese de acuerdo a cada escena, esto será diferente dependiendo del cineasta con el cual colabore.



CLASA Films Mundiales. Macario de Roberto Gavaldón, México (1960).



CLASA Films Mundiales. Macario de Roberto Gavaldón, México (1960).



CLASA Films Mundiales. Macario de Roberto Gavaldón, México (1960).

Cuando se presenta Macario ya con dinero y vestimenta más formal de acuerdo a la época, se utiliza un contrapicado para darle más importancia a la forma de vida que lleva, implicando que sea acusado de brujería con la ayuda del agua que la muerte le dio.



CLASA Films Mundiales. Macario de Roberto Gavaldón, México (1960).

Continúan los encuadres a los arcos.

Otro punto importante a resaltar y que son elementos del estilo de Figueroa son las sombras, los claroscuros y la arquitectura que utiliza en esta película, por ejemplo, en la siguiente imagen resaltan los arcos en el techo donde se encuentra el personaje principal. Esto denota como el fotógrafo utiliza esta forma en los largometrajes antes analizados.



CLASA Films Mundiales. Macario de Roberto Gavaldón, México (1960).

El manejo de la luz siempre resalta en la fotografía, como en la siguiente escena, el protagonista está asustando después de despertar de un extraño sueño, la luz solo apunta a los rostros de los que aparecen a cuadro y todo lo demás es completamente obscuro, lo cual denota una vez más, las influencias clásicas de Figueroa.



CLASA Films Mundiales. Macario de Roberto Gavaldón, México (1960).

Este manejo de la luz será importante para la escena clímax, donde la iluminación es producida solamente por la luz de veladoras. Estas cumplen la doble función dramática y técnica, es decir, las veladoras representan las vidas humanas y Macario no quiere que se apague la suya, pero al mismo tiempo es la única fuente de luz que utiliza el fotógrafo para alumbrar toda la secuencia.



CLASA Films Mundiales. Macario de Roberto Gavaldón, México (1960).



CLASA Films Mundiales. Macario de Roberto Gavaldón, México (1960).

Acerca de esto, el mismo Figueroa comenta: “En las grutas de Cacahuamilpa rodamos el final, es el lugar donde se supone que la muerte tiene su casa. Yo me iba antes que los demás a las grutas para ir poniendo la iluminación de esa secuencia que era el clímax de la trama. Pusimos tres mil velas; se dice fácil, pero hay que prenderlas una por una. Cuando ya tuve todo listo fuimos a filmar, ¡hasta los turistas nos ayudaron a encender las velas! Quedó una secuencia preciosa...”⁹⁰

Una película en la que Figueroa retoma elementos que están presentes en las películas antes analizadas, pero también combina dichas particularidades y se comienza a notar una vez más, ese estilo que lo caracterizó.

⁹⁰ Gabriel Figueroa, Nuria Chalaman. (1993). *Gabriel Figueroa: La Mirada en El Centro*. México: Miguel Ángel Porrúa p. 184.

La noche de la iguana, una obra distinta.



Cartel de la película, Metro-Goldwyn-Mayer. *The Night of the Iguana* de John Huston, Estados Unidos (1964).

Ficha técnica:

- **Título:** The Night of the Iguana
- **Director:** John Huston.
- **Productora:** Metro-Goldwyn-Mayer
- **Producción:**
- **Guión:** John Huston, Anthony Veiller (Novela: Tennessee Williams)
- **Fotografía:** Gabriel Figueroa (B&W).
- **Música:** Benjamin Frankel.
- **Reparto:** Richard Burton - Rev. Dr. T. Lawrence Shannon, Ava Gardner - Maxine Faulk, Deborah Kerr - Hannah Jelkes, Sue Lyon - Charlotte Goodall, Skip Ward – Hank Prosnier, Grayson Hall - Judith Fellowes.
- **Duración:** 125 minutos.
- **Año:** 1964.
- **País:** Estados Unidos.

Película basada en la obra de teatro del mismo nombre, la cual relata la vida de un sacerdote cuando sufre de crisis emocional y se retira a México como guía turístico. Ahí conocerá a unas mujeres estadounidenses en un tour, en especial a una menor de edad que tratará de seducirlo, lo que traerá algunas consecuencias en dicho grupo, por lo que el protagonista se las arregla para terminar en el hotel de una vieja amiga, además de conocer a una pintora y demás situaciones en las que tratará de arreglar todo.

Este largometraje resulta diferente a los analizados anteriormente, de hecho, el mismo Figueroa rememora así:

“Recuerdo que cuando me nominaron para el Óscar por la noche de la iguana, le hablé a Ford para saludarlo. Él filmaba para la “metro” *Seven Women* (1966) Me mando a decir que quería verme al día siguiente a las tres en punto en el foro 3 [...] Cuando terminó la escena, que era la última, me llevó a cenar a su casa. En el camino me preguntó el propósito de mi viaje. Era un hombre muy inteligente y muy agudo, también con un gran sentido del humor.

- Estoy nominado para el Óscar - le conteste.
- ¿Con que película? – preguntó, pues él también estaba nominado.

Cuando le contesté que, con *La noche de la iguana*, se quedó un rato en silencio.

- ¿Has visto la película? - le pregunte.
- Si, vi la película, pero no te vi ahí por ningún lado.

Ford se refería a mi estilo característico, y es que con John Huston yo trabajaba en otra forma. Él era el que siempre decidía los emplazamientos de la cámara, aunque le gustaba que yo le hiciera sugerencias que luego acababa por tomar”⁹¹

Y esto es lo que a continuación se analizará, ya que resulta muy diferente en cuestiones fotográficas a lo que Figueroa realiza con otros directores. Filmada en Puerto Vallarta, gozo de mucha publicidad durante este proceso, debido al elenco que reúne esta película, el paisaje y el ambiente que se puede reconocer en esta obra.⁹²

Un trabajo diferente, pero con pequeños elementos que lo caracterizaron.

Algo que se observa con atención, son los pocos planos panorámicos y generales, ya que solo se muestran para hacer notar al espectador donde se lleva a cabo las escenas, ya sea en una iglesia, de camino a un ambiente tropical o en casi toda la película, en Puerto Vallarta. Aunque aquí no relucen los cielos asombrosos o algunos planos muy cerrados, la fotografía resalta más por los encuadres al paisaje del lugar donde se grabó.

⁹¹ *Ibidem*, pp. 107 – 108.

⁹² Véase cómo influye la filmación de esta película en el turismo de Puerto Vallarta en “50 años: La Noche de la Iguana y el descubrimiento de Puerto Vallarta”: <http://www.ablturismo.com/50-anos-la-noche-de-la-iguana-y-el-descubrimiento-de-puerto-vallarta/>.



Metro-Goldwyn-Mayer. The Night of the Iguana de John Huston, Estados Unidos (1964).



Metro-Goldwyn-Mayer. The Night of the Iguana de John Huston, Estados Unidos (1964).



Metro-Goldwyn-Mayer. The Night of the Iguana de John Huston, Estados Unidos (1964).

Los usos de los encuadres vuelven a ser interesantes en cuestión de la función fotográfica y dramática, como los siguientes encuadres, el contrapicado que se hace al padre en la iglesia, lo hace parecer tener mayor relevancia hacia las personas que se encuentran en la misa. La imagen que le sigue es un encuadre de picada cuando una chica observa al protagonista sin que este se dé cuenta, lo cual provoca un ambiente de suspenso e incertidumbre.



Metro-Goldwyn-Mayer. The Night of the Iguana de John Huston, Estados Unidos (1964).



Metro-Goldwyn-Mayer. The Night of the Iguana de John Huston, Estados Unidos (1964).

El two shot o toma de dos, es un encuadre donde se muestran dos personajes a cuadro y puede ser cerrado o muy abierto, cosa que se puede observar en casi toda la película de diferentes maneras, por ejemplo, los siguientes dos fotogramas muestran a los personajes principales a la misma distancia, mientras discuten, haciendo que toda la atención se centre solo en ellos.



Metro-Goldwyn-Mayer. The Night of the Iguana de John Huston, Estados Unidos (1964).



Metro-Goldwyn-Mayer. The Night of the Iguana de John Huston, Estados Unidos (1964).

Los planos sin desenfoque en el fondo.

En este mismo concepto de two shot se percibe de distintas maneras a diferencia de las películas antes analizadas. En las siguientes imágenes aparecen dos personajes a cuadro y a diferentes distancias, sin embargo, la figura del fondo no está desenfocada, sino se ve claramente al igual que el personaje en primer plano, denotando claramente la influencia de Toland, pero a manera característica de Figueroa.

Es decir, los personajes en la misma escena a diferente distancia, pero sin desenfocar a ninguno, lo que provoca en este caso, que la atención se centre en estos, o a medida que sucede la escena intervenga otra figura a cuadro. Esto incluyendo tanto secuencias exteriores como interiores, por ejemplo, una iguana en primer plano, y a corta distancia una chica parece tenerle miedo, por lo que en dicha escena parece que el animal se muestra sin movimiento.



Metro-Goldwyn-Mayer. The Night of the Iguana de John Huston, Estados Unidos (1964).



Metro-Goldwyn-Mayer. The Night of the Iguana de John Huston, Estados Unidos (1964).



Metro-Goldwyn-Mayer. The Night of the Iguana de John Huston, Estados Unidos (1964).

También sigue la ausencia del primerísimo plano.

Otro punto interesante que no se puede notar en esta película, es que el fotógrafo casi no usa el primerísimo plano en las mujeres o en algún personaje en específico, por ejemplo, en las siguientes imágenes la mujer en un plano medio aparece con un fondo sin desenfocar y la luz se centra solo a la figura de ella. En el otro fotograma la iluminación es completa y directa al rostro de la actriz, aunque sea solo en un pequeño momento, el close up sirve para denotar la expresión que se complementa en toda la secuencia.



Metro-Goldwyn-Mayer. The Night of the Iguana de John Huston, Estados Unidos (1964).



Metro-Goldwyn-Mayer. The Night of the Iguana de John Huston, Estados Unidos (1964).

Sin duda un trabajo de fotografía diferente a los acostumbrados por Figueroa, pero también se pueden observar los claroscuros que maneja el fotógrafo, la intervención de la luz y las sombras, con las cuales crea un ambiente de incertidumbre y luego de sorpresa, como en la siguiente escena de interior y de noche, sin muchos diálogos la imagen expresa lo que se está viendo en pantalla.



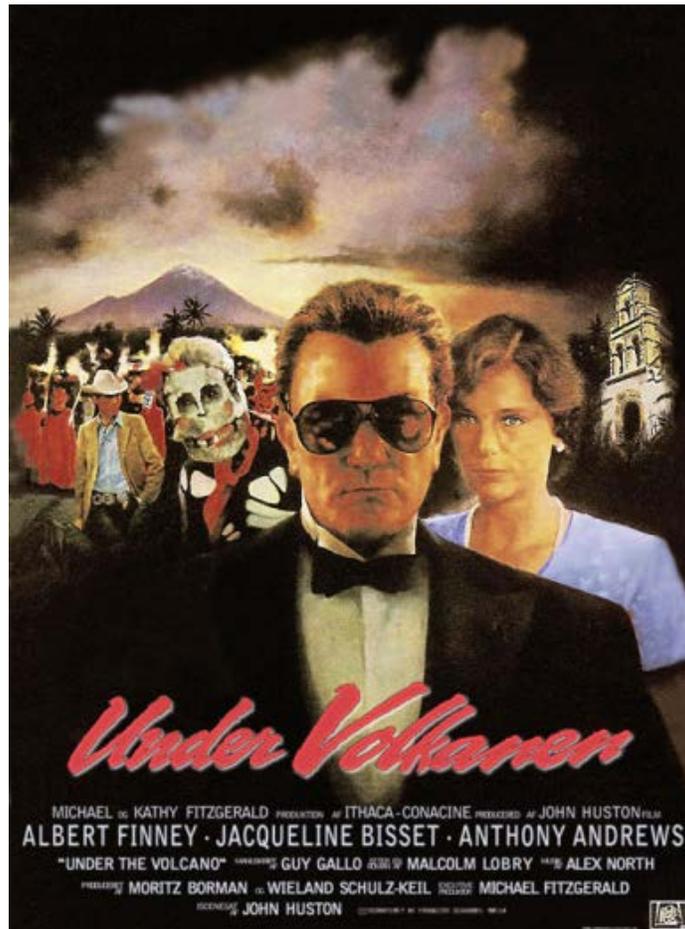
Metro-Goldwyn-Mayer. The Night of the Iguana de John Huston, Estados Unidos (1964).



Metro-Goldwyn-Mayer. The Night of the Iguana de John Huston, Estados Unidos (1964).

La noche de la iguana presenta un trabajo diferente a lo acostumbrado por el estilo de Figueroa, quizá por la forma de trabajar con este director, pues no se encargaba completamente de los emplazamientos de la cámara y solo tenía sugerencias hacia el director, sin embargo, se aprecian algunas escenas que tienen referencias claras a la influencia y estilo del cinefotógrafo.

Bajo el volcán, la última y en color.



Cartel de la película, Universal Pictures. *Under the Volcano* de John Huston, Estados Unidos (1984).

Ficha técnica:

- **Título:** Under the Volcano
- **Director:** John Huston.
- **Productora:** Universal Pictures.
- **Producción:** Moritz Borman, Wieland Schulz-Keil.
- **Guión:** Guy Gallo (Novela: Malcolm Lowry)
- **Fotografía:** Gabriel Figueroa (color).
- **Música:** Alex North.
- **Reparto:** Albert Finney - Geoffrey Firmin, Jacqueline Bisset - Yvonne Firmin, Anthony Andrews - Hugh Firmin, Ignacio López Tarso - Dr. Vigil, Katy Jurado - Senora Gregoria, James Villiers - Brit, Dawson Bray - Quincey, Carlos Riquelme - Bustamante, Jim McCarthy - Gringo.
- **Año:** 1984.
- **País:** Estados Unidos.

La película que a continuación se analizará es la última en la filmografía de Figueroa como director de fotografía, es a color y se presenta como un trabajo que llevo mucho tiempo en poder realizarse, además de tener un accidentado rodaje para poder llegar a concretarse⁹³ entre las cosas que afligieron a Figueroa, Alberto Isaac menciona cuando entrevista al cinefotógrafo:

“A Figueroa le molestó otra cosa, además del miscast: el uso del steadicam, un invento para estabilizar los movimientos de la cámara. [...] El objetivo de la cámara permanece estable, así sea una persona corriendo, a pie o saltando una escalera, pero el director de fotografía no puede controlar el encuadre. Solo ve cómo empieza la toma y cómo termina. El desarrollo de la acción lo verá sólo en pantalla, al pasar los rushes, A Houston le gustó mucho la calidad fotográfica de la película“.⁹⁴

Auto referencias.

Este largometraje se desarrolla en 1938 en Cuernavaca, México, específicamente en el día de muertos, desde los créditos se puede ver las tradicionales calaveritas de papel en un fondo negro, esta vez a color y con el acompañamiento de la música, se presenta una pequeña onírica escena que da como resultado una auto referencia del mismo Figueroa (como la hace en muchos de sus trabajos).

⁹³ Véase Gabriel Figueroa, Nuria Chalaman. (1993). *Gabriel Figueroa: La Mirada en El Centro*. México: Miguel Ángel Porrúa pp. 216 – 221. Donde se relata los contratiempos que pasó este largometraje para poder ser llevado a la pantalla grande.

⁹⁴ Alberto Isaac, (1993). *Conversaciones con Gabriel Figueroa*. México: Universidad de Guadalajara (CIEC) y Universidad de Colima pp.119 - 121



Universal Pictures. Under the Volcano de John Huston, Estados Unidos (1984).

La belleza de los paisajes a color.

Los planos panorámicos y generales, de igual manera que en el trabajo anterior con el mismo director, sirven para marcar donde se desarrolla la historia, en un pequeño pueblo de Cuernavaca con vista a los volcanes de Popocatépetl e Iztaccíhuatl, aunque sean pocos relucen no exactamente los cielos de Figueroa, si no todo el paisaje y la gama de colores que se encuadran en la imagen.



Universal Pictures. Under the Volcano de John Huston, Estados Unidos (1984).



Universal Pictures. Under the Volcano de John Huston, Estados Unidos (1984).



Universal Pictures. Under the Volcano de John Huston, Estados Unidos (1984).

Esta gama de colores presentes en los paisajes y en la composición, que abarca el día de los muertos, sobresalta el manejo de la luz natural por parte del fotógrafo, pues aprovecha esta iluminación y resalta los contrastes de los colores, en vez de lo acostumbrado en blanco y negro.



Universal Pictures. Under the Volcano de John Huston, Estados Unidos (1984).

Otro elemento notorio en esta obra y que estuvo muy presente en el otro trabajo de este director es el two shot, pues Figueroa trabaja casi de la misma manera, por ejemplo, en la siguiente escena la atención se centra en el protagonista al tiempo que la actriz en el fondo entra a cuadro, lo que provoca cierta carga dramática a los dos personajes durante toda la secuencia.



Universal Pictures. Under the Volcano de John Houston, Estados Unidos (1984).



Universal Pictures. Under the Volcano de John Huston, Estados Unidos (1984).

En esta película el fotógrafo casi no utiliza el primer plano como en otros trabajos, por lo que utiliza el plano medio y medio – corto, para hacer énfasis en las emociones que producen los personajes al centro de la imagen, y aprovecha los contrastes de la luz natural para recalcar el drama entre los personajes que se encuentran en escena, por ejemplo, los siguientes dos fotogramas.



Universal Pictures. Under the Volcano de John Huston, Estados Unidos (1984)



Universal Pictures. Under the Volcano de John Huston, Estados Unidos (1984).

Los paisajes que presenta Figueroa representan el amplio conocimiento que tenía sobre la pintura en conjunto con el manejo de la luz, en este caso al natural. La composición de las siguientes imágenes aprovecha la arquitectura y los caminos del paisaje, tal como lo hacía al inicio de su carrera, resalta un poco más la composición del fondo que la figura del personaje.



Universal Pictures. Under the Volcano de John Huston, Estados Unidos (1984).



Universal Pictures. Under the Volcano de John Huston, Estados Unidos (1984).

Su influencia hasta el final.

Aún en esta película a color se pueden observar algunos momentos donde Figueroa utiliza las sombras y los claroscuros en la composición fotográfica. En la siguiente imagen, la luz recae sobre los personajes al centro del encuadre provocando las sombras de los mismos, acompañadas por otras dos fuentes de iluminación en los costados, unas velas, mismos elementos que también utilizó en sus películas en blanco y negro.



Universal Pictures. Under the Volcano de John Huston, Estados Unidos (1984).

Otro ejemplo de lo anterior es en una de las últimas escenas, donde ya la atmosfera es más sombría hacia la conclusión del largometraje. En las siguientes imágenes, el protagonista aparece a cuadro leyendo las cartas que no había leído de su esposa, sin dialogo alguno y en un fondo negro, la luz va directa y únicamente hacia el rostro, que da la sensación de nostalgia en el personaje.



Universal Pictures. Under the Volcano de John Huston, Estados Unidos (1984).



Universal Pictures. Under the Volcano de John Huston, Estados Unidos (1984).

A partir de esta escena, el ambiente sombrío quedará hasta el final. En general, esta película es la conclusión de una larga carrera, se observa un trabajo parecido al que hizo en la película realizada anteriormente con este director, sin embargo, a pesar de la accidentada filmación, Figueroa realiza un estupendo trabajo a color muy diferente a los analizados anteriormente.

También presenta algunos elementos que estuvieron presentes a lo largo de su carrera, desde la misma influencia de sus trabajos, como fue el caso de la representación del día de muertos con una paleta de colores en contraste con un blanco y negro; hasta el excelente manejo de la luz, los paisajes sobresalientes y los claroscuros a color.

Conclusiones.

Sin duda alguna, la relevancia que aún sigue teniendo Gabriel Figueroa obedece a muchos factores, que se han ido desglosados a lo largo de esta investigación. Su aportación a la cinematografía es evidente, pues es recordado como uno de los mejores cinefotógrafos no sólo de México sino de todo el mundo. Su larga trayectoria lo ayudó para lograr consolidarse como uno de los mejores directores de fotografía, desde el blanco y el negro, donde alcanzo su estatus más alto, hasta el aprender el manejo y la adaptación en la cinematografía en color.

Según el mismo Figueroa:

“La fotografía en blanco y negro es más difícil que la fotografía en color, por ello con esas cámaras nuevas todos sacan fotos y les salen bien. En blanco y negro no, porque tiene una particularidad especial: el blanco y negro lo primero que hay que buscar es el volumen, en color la misma diferencia de colores da volumen al objeto. En cambio, la iluminación es lo que le da el volumen y realce al blanco y negro. El color pertenece a la pintura de caballete o al mural, o a la acuarela. El blanco y el negro pertenece al grabado, es una imagen mucho más fuerte que la de color y es uno de los efectos que logré en mi fotografía. Nunca el color podrá llegar a superar la fuerza que tiene el blanco y negro [...] Algunos críticos me consideraron uno de los mejores fotógrafos en blanco y negro...”⁹⁵

⁹⁵ Gabriel Figueroa, Nuria Chalaman. (1993). *Gabriel Figueroa: La Mirada en El Centro*. México: Miguel Ángel Porrúa p. 201.

La vigencia de este cinefotógrafo es notoria, por ejemplo, se ha convertido en la influencia de nuevos directores de fotografía, pero también como objeto de estudio, pues su trayectoria es muy amplia, en este caso específico, se tomaron ciertas películas para ilustrar los elementos que ayudaron a construir un estilo propio de Figueroa.

Este estilo, como se mencionó anteriormente, se compuso de ciertos elementos donde se pueden apreciar algunas auto referencias del mismo cinefotógrafo, como los fotogramas que se presentan a continuación:

El uso del primerísimo plano en las mujeres:



La representación de la mujer siempre estará presente en la obra de Figueroa casi de la misma manera, en primer plano y con luz directa al rostro.

Fama Films. La noche de los mayas de Chano Urueta, México (1939).



Nueva América / Producciones Amanecer. Los de debajo de Chano Urueta, México (1940).



Films Mundiales. María Candelaria de Emilio Fernández, México (1943).

Warner Bros. The Fugitive de John Ford, Estados Unidos (1947).



CLASA Films Mundiales. Macario de Roberto Gavaldón, México (1960).

Metro-Goldwyn-Mayer. The Night of the Iguana de John Huston, Estados Unidos (1964).



La influencia del muralismo y la representación de lo mexicano:



Figueroa era considerado como un muralista ambulante, debido a la estética en la fotografía de algunas de sus películas.

Nueva América / Producciones Amanecer. Los de abajo de Chano Urueta, México (1940).

Films Mundiales. María Candelaria de Emilio Fernández, México (1943).



Ultramar Films. Los olvidados de Luis Buñuel, México (1950).

El paisaje de la arquitectura:

El uso de la arquitectura en la fotografía de Figueroa resulta muy notorio, pues en algunos trabajos retoma “los

arcos” presentados de



Films Mundiales. María Candelaria de Emilio Fernández, México (1943).



Warner Bros. The Fugitive de John Ford, Estados Unidos (1947).

diferente manera, inclusive en algunas películas que no se analizan en la presente investigación, formarán parte de la estética del cinefotógrafo.

Ultramar Films. Los olvidados de Luis Buñuel, México (1950).



CLASA Films Mundiales. Macario de Roberto Gavaldón, México (1960).

La iluminación natural por medio del fuego:

La doble función del fuego producido por antorchas o velas, como parte dramática de alguna escena y a manera de iluminación.



Fama Films. La noche de los mayas de Chano Urueta, México (1939).



Ilustración 1Films Mundiales. María Candelaria de Emilio Fernández, México (1943).

CLASA Films Mundiales. Macario de Roberto Gavaldón, México (1960).



Influencias y el uso de los claroscuros:



Warner Bros. *The Fugitive* de John Ford, Estados Unidos (1947).

Ultramar Films. *Los olvidados* de Luis Buñuel, México (1950).



CLASA Films Mundiales. *Macario* de Roberto Gavaldón, México (1960).

Universal Pictures. *Under the Volcano* de John Huston, Estados Unidos (1984).



La misma escena en blanco y negro y en color:

Las siguientes imágenes son parte de dos películas completamente diferentes, pero con algo en común, ya que el cinefotógrafo se ayuda de los mismos recursos para presentar una pequeña secuencia onírica acerca del día de muertos, una en blanco y negro, la otra a color.



CLASA Films Mundiales. Macario de Roberto Gavaldón, México (1960).



Universal Pictures. Under the Volcano de John Huston, Estados Unidos (1984).

Y la espectacularidad de los cielos nublados de Figueroa:



Nueva América /
Producciones Amanecer.
Los de debajo de Chano
Urueta, México (1940).

CLASA Films
Mundiales. *Macario*
de Roberto Gavaldón,
México (1960).



Warner Bros. *The
Fugitive* de John
Ford, Estados
Unidos (1947).

Films Mundiales.
María Candelaria
de Emilio
Fernández, México
(1943).



Ilustración 2 Metro-
Goldwyn-Mayer. *The
Night of the Iguana* de
John Huston, Estados
Unidos (1964).

Universal Pictures.
Under the Volcano de
John Huston, Estados
Unidos (1984).



Las imágenes anteriores muestran todos esos elementos que ayudaron a formar un estilo único. Claramente, se nota la auto referencia del mismo cinefotógrafo, lo que nos hace recordar la pregunta inicial de esta investigación, ¿Cuáles fueron los factores biográficos, históricos y técnicos que constituyeron un estilo en la obra de Gabriel Figueroa?

En conclusión, en los primeros dos capítulos se relatan los factores biográficos e históricos y algunos técnicos. De igual manera, en el tercero se presentó un modelo de análisis para las películas previamente elegidas, donde se conocieron los factores y los elementos que estuvieron presentes en la construcción del estilo del director de fotografía.

En dichos capítulos, se muestra como a partir de su biografía, la vida de Figueroa tomó un rumbo diferente, que lo encamino de ser fotógrafo a convertirse en un reconocido cinefotógrafo; de aprender del mismo Gregg Toland y tenerlo como una gran influencia, al igual que el expresionismo alemán y el muralismo mexicano; de ser un experto en el manejo de la luz así como de las técnicas fotográficas y del lenguaje cinematográfico; además, no solo de tener relaciones profesionales, sino de amistad con los mejores directores mexicanos y extranjeros con los que colaboró.

Todo esto en conjunto son factores que ayudaron a crear ese estilo único y propio del cinefotógrafo y que se ve reflejado en todas las películas en las que participó, si bien es diferente con cada director, siempre se pueden apreciar algunos elementos y que ayudan a reconocer ese particular estilo de Gabriel Figueroa.

Bibliografía y Fuentes:

ARONOVICH, RICARDO. (1997). *Exponer una historia La fotografía cinematográfica*. Barcelona: Editorial Gedisa.

BORDWELL, DAVID; THOMPSON, KRISTIN. (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós Comunicación 68 Cine.

BROWN, BLAIN. (2002). *Cinematografía teoría y práctica la creación de imágenes para directores de fotografía, directores y operadores de video*. Barcelona: Ediciones Omega.

BUÑUEL, LUIS. (2008). *Mi último suspiro*, Barcelona: Debolsillo.

CRISTÓBAL SÁNCHEZ, RAFAÉL. (2006). *Montaje Cinematográfico: arte de movimiento*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.

DE LA VEGA ALFARO, EDUARDO. (1991). *La industria cinematográfica mexicana. Perfil histórico - social*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, dirección de publicaciones.

ESCALANTE, P., GARCÍA, B., JÁUREGUI, L., ZORAIDA J., SPECKMAN, E., GARCADIIEGO, J, & ABOITES, L. (2008). *Nueva historia mínima de México*. México D., F.: Secretaria de educación, El colegio de México.

ETTEDGUI, PETER. (1999). *Directores de fotografía cine*. Barcelona: Océano grupo editorial, S.A.

FIGUEROA, G. & CHALAMAN, N. (1993). *Gabriel Figueroa: La Mirada en El Centro*. México: Miguel Ángel Porrúa, Grupo Editorial.

FIGUEROA, GABRIEL, Museo de Arte Carrillo Gil, Instituto Nacional de Bellas Artes (1996). *Gabriel Figueroa y la Pintura Mexicana*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA, IMCINE, Cineteca Nacional, Museo de Arte Carrillo Gil. Para ahondar más a fondo esta relación de cine y pintura en la obra de este fotógrafo.

GARCÍA RIERA, EMILIO. (1998). *Breve historia del cine mexicano Primer siglo 1897 - 1997*. Ciudad de México: Ediciones Mapa.

GARCIA TSAO, LEONARDO. (1989). *Cómo acercarse al cine*. México D., F.: Editorial Limusa. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

GUBERN, ROMÁN. (2002). *La caza de brujas en Hollywood*. Barcelona: Editorial anagrama.

GUBERN, ROMÁN. (2014). *Historia del cine*. Barcelona: Editorial Titivilus.

HELLMAN, LILLIAN. (1980) *Tiempo de Canallas*, México D., F.: Fondo de Cultura Económica.

HIGGINS, CERI. (2008). *Gabriel Figueroa Nuevas perspectivas*. México D., F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

ISAAC, ALBERTO. (1993). *Conversaciones con Gabriel Figueroa*. México D., F.: Universidad de Guadalajara (CIEC) y Universidad de Colima.

LABARRÈRE, ANDRÉ Z. (2009). *Atlas de cine*. Madrid: Ediciones Akal, S.A. P.

LARA CHÁVEZ, H. & LOZANO, E. (2012) *Luces, cámara acción. Cinefotógrafos del cine mexicano 1931-2011*. Ciudad de México: Editorial, IMCINE, Cineteca Nacional y Festival International du Film d'Amiens.

Luna Córnea (2008). *Luna Córnea: Homenaje a Gabriel Figueroa*. México D., F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de las Artes, Centro de la imagen, con la colaboración de Fundación Televisa, Instituto Mexicano de Cinematográfica y Editorial RM.

MARCEL, MARTIN. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.

MONSIVÁIS C. (1993), *Gabriel Figueroa, la mirada en el centro*, México D., F.: Miguel Ángel Porrúa.

MONTERDE, CLAUDIA (EDITOR) (2008) *Gabriel Figueroa: Travesías de una mirada*. México D., F.: Luna Córnea.

PETZOLD, PAUL. (1977). *Cinematografía Amateur Una guía para aficionados*. Barcelona: Ediciones Omega.

PONIATOWSKA, ELENA. (1996). *Todo México tomo III La mirada que limpia*. México D., F.: Editorial Diana.

RUY SÁNCHEZ A., FUENTES, C., DE ORELLANA, M., MONSIVÁIS, C. & CUEVAS, J. (2006). *El Arte de Gabriel Figueroa*. México D., F.: Artes de México 3ra Ed. México

SABORIT, ANTONIO. (2007). *Gabriel Figueroa*. México D., F.: dge/Equilibrista, Fundación Televisa, CONACULTA. INBA.

Documental:

Emilio Maille. (2012). *Miradas Múltiples, la Máquina Loca*. México: Documental.

Fuentes:

José Antonio Fernández, Juan N. López. (1996). *Gabriel Figueroa*. 12 de marzo de 2015, de Canal100.com.mx Publicada en la Revista no. 32 Sitio web:

http://www.revistapantalla.com/telemundo/entrevistas/?id_nota=6654

Directores mexicanos Gabriel Figueroa, filmografía recuperada de:

<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/figueroa.html>.

Ricardo Hernández / El Sol de México. (17 de junio de 2012). "Alex Phillips, una leyenda del cine nacional". Consulta: 17/11/2015, de El Sol de México Sitio web:

<http://www.oem.com.mx/eloccidental/notas/n2583890.html>.

JUAN JOSÉ OLIVARES/ La Jornada. (13 de febrero de 2007). "Murió Alex Phillips Jr., destacado director de foto del cine nacional". Consulta: 17/11/2015, de La Jornada Sitio web:

<http://www.jornada.unam.mx/2007/02/13/index.php?section=espectaculos&article=a08n1esp>.

Página oficial del Festival Internacional de cine de Morelia. La noche de los mayas.

[24/Agosto/2016], disponible en: <http://moreliafilmfest.com/peliculas/la-noche-de-los-mayas/>.

FILMAFFINITY. Los de abajo. [25/Agosto/2016] disponible en:

<http://www.filmaffinity.com/mx/film858240.html>.

"Los Olvidados", sinopsis: <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/olvidados.html>.

[20/Octubre/2016].

'Los Olvidados', 65 años de un clásico:

<http://www.excelsior.com.mx/funcion/2015/11/07/1055746> . [20/Octubre/2016].

"50 años: La Noche de la Iguana y el descubrimiento de Puerto Vallarta":

<http://www.ablturismo.com/50-anos-la-noche-de-la-iguana-y-el-descubrimiento-de-puerto-vallarta/>.

[8/Noviembre /2016].

Conferencia magistral del también fotógrafo Gabriel Figueroa Flores en Gaceta digital UNAM por Mina Santiago, (03 de septiembre de 2015). Cátedra Ingmar Bergman Gabriel Figueroa: iluminar con sombras. Gaceta digital UNAM, disponible en:

<http://www.gaceta.unam.mx/20150903/gabriel-figueroa-iluminar-con-sombras/>. [20/Enero /2017].