



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES CUAUTITLÁN

**Gabriel Figueroa:**

Transición del nacionalismo a un  
no nacionalismo cinematográfico

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADA EN DISEÑO Y COMUNICACIÓN VISUAL

**PRESENTA:**

GEAZUL ISLAS GODÍNEZ

**ASESOR:**

DRA. MARÍA DE LAS MERCEDES  
SIERRA KEHOE

CUAUTITLÁN IZCALLI, ESTADO DE MÉXICO, 2018



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.





UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES CUAUTITLÁN  
UNIDAD DE ADMINISTRACIÓN ESCOLAR  
DEPARTAMENTO DE EXÁMENES PROFESIONALES

U. N. A. M.  
FACULTAD DE ESTUDIOS  
SUPERIORES CUAUTITLÁN  
ASUNTO: VOTO APROBATORIO

M. en C. JORGE ALFREDO CUÉLLAR ORDAZ  
DIRECTOR DE LA FES CUAUTITLÁN  
PRESENTE

ATN: I.A. LAURA MARGARITA CORTAZAR FIGUEROA  
Jefa del Departamento de Exámenes Profesionales  
de la FES Cuautitlán.

Con base en el Reglamento General de Exámenes, y la Dirección de la Facultad, nos permitimos comunicar a usted que revisamos el: Trabajo de Tesis

**Gabriel Figueroa: Transición del nacionalismo a un no nacionalismo cinematográfico.**

Que presenta la pasante: **Geazul Islas Godínez**  
Con número de cuenta: **308114506** para obtener el Título de la carrera: Licenciatura en Diseño y Comunicación Visual.

Considerando que dicho trabajo reúne los requisitos necesarios para ser discutido en el EXAMEN PROFESIONAL correspondiente, otorgamos nuestro **VOTO APROBATORIO.**

**ATENTAMENTE**  
**"POR MI RAZA HABLARÁ EL ESPÍRITU"**  
Cuautitlán Izcalli, Méx. a 30 de Enero de 2018.

**PROFESORES QUE INTEGRAN EL JURADO**

	NOMBRE	FIRMA
<b>PRESIDENTE</b>	Dra. María de las Mercedes Sierra Kehoe	
<b>VOCAL</b>	M.A.V. Edgar Osvaldo Archundia Gutiérrez	
<b>SECRETARIO</b>	M.A.V. Luis Alfredo Oropeza López	
<b>1er. SUPLENTE</b>	L.D.C.G. José Luis Tobías Carranza	
<b>2do. SUPLENTE</b>	L.D.C.V. José Alejandro Vázquez Reyes	

NOTA: los sinodales suplentes están obligados a presentarse el día y hora del Examen Profesional (art. 127).





# AGRADECIMIENTOS

---

A mis padres, por figurar en mi vida el pilar más importante, por enseñarme a nunca desistir, a convertir mis sueños en un derecho y en una responsabilidad, que me permitieron ser libre en construir mi profesión y mi persona, porque me han levantado, corregido y apoyado, pues han puesto a mi alcance todo lo necesario para tener una vida justa. Que me han ayudado a formar la mejor versión de mí, con su lucha y esfuerzo que rinden frutos día a día, que me enseñaron a vivir teniendo motivos y a valorar cada esfuerzo. Pues con ellos he llegado hasta aquí y con ellos llegaré aún más lejos, siempre juntos. Padre y madre, ambos son la luz en mi camino.

A mi hermano Leo, porque durante la vida me ha enseñado a disfrutar cada momento cuan sencillo sea, porque sin importar qué tan oscuro sea el camino siempre habrá un motivo para sonreír, por enseñarme a valorar y respetar los lazos que nos hacen familia como solo un hermano mayor sabe hacerlos valer, por inspirarme a llegar lejos, por ser un ejemplo siempre, haciendo todo posible. Como hermano mi guía, como humano mi amigo.

A mis padrinos, porque han sido una fortaleza con su sabiduría, porque desde toda mi vida han estado pendientes de mi desempeño personal y profesional, que me han enseñado a cuidar a la familia y valorar la vida. Por ser mis segundos padres, gracias.

A Brenda, que me ha aconsejado en este camino y que me ha ayudado a tener visión profesional, por ser un ejemplo de vida, por confiar en mí.

A María Bárbara, porque sé la responsabilidad que tengo en proteger su futuro y ser un ejemplo de lo que una mujer con sueños puede llegar a ser.

A mis amigos profundamente cercanos que me han acompañado tan lejos, a Mariela, por mostrarme que cuando hay objetivos no hay nada más fuerte que la voluntad para hacerlos tangibles. A Esaú, por enseñarme la virtud de la paciencia y la confianza en uno mismo, por apoyarme cuando la duda abrumba mis pensamientos y entusiasmarse conmigo en cada paso logrado.

A aquellos de quienes recibí palabras de aliento y que estuvieron pendientes de mí, que confiaron en mí, pues sus palabras quedaron como eco en cada latir, que me recorrieron la sangre, la mente y la fe, que han sido mi ejemplo luchando por sus propios sueños y que me inspiran a seguir los míos. A todos ellos, gracias por motivarme.

A Mercedes, porque me ha contagiado desde siempre con su entusiasmo para llegar a completar este paso, por enseñarme a tener pasión por lo que se investiga, por lo que se hace y por lo que se descubre, por ayudarme a mantener la chispa de motivación y por empatizar hondamente con este proyecto. Por asesorarme en este camino, infinitas gracias.

Agradezco especialmente a Gabriel Figueroa Flores y Marylecuca, que con toda la disposición me apoyaron en esta investigación, gracias por el espacio y atención que tuvieron conmigo. También a la Filmoteca UNAM y al Museo del Estanquillo, que me facilitaron recursos esenciales para la investigación. Finalmente a la UNAM y BUAP, que me inspiraron para hacer este proyecto.

A todas las personas que estuvieron conmigo en este viaje, gracias.

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>9</b>
<b>CAPÍTULO I. GABRIEL FIGUEROA: FORMACIÓN DE UN ESTILO NACIONALISTA</b>	<b>15</b>
<b>I.1</b> Cine de los años treinta	17
<b>I.2</b> Foto Fija. <i>Primer contacto con el cine</i>	19
<b>I.3</b> Artes Plásticas. <i>Influencia del muralismo y del grabado como íconos culturales</i>	23
<b>I.4</b> Primera oleada de influencias extranjeras. <i>Su repercusión en el arte nacional</i>	29
<b>I.5</b> Gabriel Figueroa como Director de Fotografía. <i>Desarrollo de su técnica</i>	38
<b>CAPÍTULO II. DEL MISTICISMO MEXICANO A LA INTRODUCCIÓN SURREALISTA</b>	<b>41</b>
<b>II.1</b> El denominado cine de oro	43
<b>II.2</b> Aportación y contradicción en la estética nacionalista de Figueroa	49
<b>II.3</b> Segunda oleada de artistas extranjeros en México	57
<b>II.4</b> Figueroa a la perspectiva de Luis Buñuel	65
<b>CAPÍTULO III. ANÁLISIS DE TRANSICIÓN EN EL ESTILO DE GABRIEL FIGUEROA A PARTIR DE LUIS BUÑUEL</b>	<b>69</b>
<b>III.1</b> El subdesarrollo del cine nacional en los tiempos de Buñuel-Figueroa	72
<b>III.2</b> Parámetros característicos del estilo nacionalista (Fernández-Figueroa)	74
<b>a)</b> Temática/Argumento	74
<b>b)</b> Paisajes	81
<b>c)</b> Colectividad plástica	86
<b>d)</b> Ángulos dramáticos	92
<b>e)</b> Iluminación (claroscuros)	96

<b>III.3</b>	Características de la estética surrealista	100
<b>III.4</b>	Parámetros característicos del estilo no nacionalista (Buñuel-Figueroa) a partir de las tendencias surrealistas	104
	<b>a)</b> Temática/Argumento	104
	<b>b)</b> Composición	110
	<b>c)</b> Iluminación (claroscuros)	113
<b>CONCLUSIÓN</b> .....		<b>117</b>
<hr/>		
	1. Sobre las características de la fotografía de Gabriel Figueroa con Emilio Fernández y Luis Buñuel	119
	2. Sobre la influencia de Luis Buñuel y el movimiento surrealista en Gabriel Figueroa	121
	3. Gabriel Figueroa como cinefotógrafo	122
<b>ANEXOS</b> .....		<b>123</b>
<hr/>		
	<b>ANEXO 1.</b> CRONOLOGÍA	125
	<b>ANEXO 2.</b> ENTREVISTA A GABRIEL FIGUEROA FLORES	131
	<b>ANEXO 3.</b> FILMOGRAFÍAS	143
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....		<b>145</b>
<hr/>		





# INTRODUCCIÓN

---

La presente investigación propone un análisis del trabajo fotográfico de Gabriel Figueroa en dos de sus etapas más importantes dentro del cine mexicano y que son mayormente reconocibles en su estilo fotográfico. En la primera etapa, se presenta un estilo derivado de una percepción nacionalista, en la que destaca la filmografía realizada con Emilio Fernández como director, del cual se tomarán en cuenta 6 películas: *Flor Silvestre* (1943), *La perla* (1945), *Río Escondido* (1947), *Pueblerina* (1948), *Un día de vida* (1950), *Cuando levanta la niebla* (1952). En la segunda etapa, la fotografía toma connotaciones surrealistas, derivadas de las películas dirigidas por Luis Buñuel, de las que se tomarán en cuenta *Los olvidados* (1950), *Él* (1952), *Nazarín* (1958), *El ángel exterminador* (1962) y *Simón del desierto* (1964).

Entre otras características, la importancia de Gabriel Figueroa como cinefotógrafo radica en el trabajo realizado con ambos directores, lo cual conformó un legado trascendental para la historia del cine nacional. Por un lado, se encuentra el cine nacionalista que cubrió las necesidades de un país en busca de su propio reconocimiento y a la vez se formaría una alianza con las artes plásticas como la pintura, el muralismo y el grabado para forjar conjuntamente una identidad nacional, por lo que la fuerza visual del cine formó también una estética de lo idílico. Y por otro lado, está el cine que muestra la otra cara

del país, un cine con carácter surrealista esmerado en plasmar una visión distinta; algunas veces absurda y hasta cómica de la sociedad, pero exenta de cualquier idealismo visual donde el argumento llega a ser confuso y tener ausente el esteticismo convencional del que al menos el público estaba acostumbrado a ver en pantalla durante la época.

En esta investigación, se enfatiza sobre las dos vertientes a partir de un contenido desglosado en tres capítulos. Se identifica al contexto socio-cultural de México que fungió como el antecedente para la búsqueda de una identidad nacional en las artes plásticas y en medios masivos como el cine (**Capítulo I**), la repercusión del nacionalismo visual en la industria cinematográfica partiendo del crecimiento de Gabriel Figueroa como cinematógrafo, así como las condiciones y repercusiones de la llegada de la corriente surrealista al país que prepararían a algunas de las artes nacionales para acoplarse a formas y estilos de dicha corriente, ello funciona como antecedente sobre la relación de Gabriel Figueroa con Luis Buñuel (**Capítulo II**), y por último, se realiza el análisis visual de la fotografía de Gabriel Figueroa en estos dos estilos contrastantes, determinando las características constantes en ambos perfiles como elementos que marcaron la transformación de su estilo (**Capítulo III**).

## **OBJETIVO GENERAL**

---

El trabajo tiene como motivo principal analizar de manera paralela dos ejes importantes en los que destaca la filmografía de Gabriel Figueroa con quienes hizo una gran labor como cinefotógrafo: los directores Emilio Fernández y Luis Buñuel. Por lo que se busca destacar el impacto de los directores en la fotografía de Gabriel Figueroa a partir del estudio de características comunes y/o distintivas que se presentan en las películas realizadas con ambos y determinar los parámetros visuales que destacan en su propuesta visual, así definir cuál fue la aportación estética de Gabriel Figueroa en estas dos direcciones.

Además, se pretende determinar tanto la formación e inspiración nacionalista en su fotografía como la influencia indirecta del movimiento surrealista para que Gabriel Figueroa experimentara otras tendencias y corroborar hasta qué punto fue estimulado su estilo para transmutar por la esencia surrealista o si el impulso vino del contexto económico de la industria cinematográfica que estaba siendo afectada en los años cincuenta.

Por último, se busca dar una referencia sobre la atribución de la fotografía de Gabriel Figueroa como un elemento precursor en la identidad nacional, su labor como un importante fotógrafo en la industria y en el arte mexicano.

## **OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

---

- A)** Identificar las referencias visuales y factores del contexto artístico y social que permitieron a Gabriel Figueroa construir un estilo apropiado para las necesidades políticas y de la industria cinematográfica acerca de la identidad nacional.
- B)** Referenciar las propiedades estéticas del nacionalismo y cómo estas influyeron en la propuesta fotográfica de Gabriel Figueroa.
- C)** Analizar el impulso sociopolítico que hizo posible la existencia del cine de oro, y cómo esta época se construye a la par del reconocimiento internacional del cine mexicano a través de Gabriel Figueroa.
- D)** Señalar los factores tanto artísticos como políticos que influyeron en la llegada del movimiento surrealista a México, trayendo consigo a varios artistas e intelectuales en calidad de inmigrantes, entre ellos a Luis Buñuel.
- E)** Identificar los tiempos del declive del cine nacional y cómo éste se relaciona con el inicio de la colaboración entre Luis Buñuel y Gabriel Figueroa.
- F)** Referenciar las propiedades estéticas e ideológicas del movimiento surrealista que influyeron en la realización cinematográfica de Luis Buñuel y que fueron la base para Figueroa en adaptar su estilo fotográfico.
- G)** Analizar y comprender las diferencias en la fotografía de Gabriel Figueroa de las películas realizadas con Emilio Fernández y con Luis Buñuel, de tal manera encontrar las características similares y/o contrarias en su fotografía.
- H)** Determinar si el surrealismo se manifestó como un eje simbólico de transformación en la estética y estilo que Gabriel Figueroa había forjado en la industria cinematográfica.

De acuerdo al objetivo general, se propone la siguiente hipótesis:

Respecto a la fotografía de Figueroa y la transformación de su estilo bajo la influencia de dos corrientes diferentes a partir de la dirección de Fernández y de Buñuel: ambos directores marcaron un reconocimiento en la producción cinematográfica del país, que contrastan en contexto social, ideológico y en la forma de ejercer la dirección. Sobre ello, Gabriel Figueroa no sólo fue capaz de marcar un estilo idealista a través de Emilio Fernández, sino que además supo transformar su propio estilo y trascender en la industria a través de Luis Buñuel en la época posterior del cine de oro.

La repercusión del arte plástico mexicano fue un elemento importante en la construcción del cine nacionalista y en la fotografía de Gabriel Figueroa, que era adecuada a las aspiraciones de Emilio Fernández sobre proyectar el orgullo cultural por medio del cine, tal fue el impacto de la retroalimentación entre las artes plásticas y la industria cinematográfica, que por ello la fotografía de Figueroa fue icónica y relevante durante el apogeo del cine.

Aunque no se logre comparar el impacto visual de las películas que proyectan esta alianza plástica sobre la identidad nacional, y que hace resplandecer la fotografía de Figueroa por su composición y manejo técnico; las películas realizadas con Luis Buñuel, se presentan como un parteaguas en la construcción visual de Gabriel Figueroa que difiere del estilo fotográfico nacionalista, explorando de tal manera nuevas formas para reconstruir las tendencias tanto visuales como de temática y argumento que por sí mismas buscaban un cambio tras el fin de la épica edad dorada del cine nacional. El reconocimiento de su fotografía como muestra característica de identidad nacional quedó atrás después de esta época y venció su validez como auténtico al quedar de lado las películas con argumento histórico en torno a la revolución, el campesinado y la lucha agraria, para comenzar a tocar temas sociales en plena construcción hacia la modernidad. Es entonces, que su fotografía trasciende aún después de la mejor época del cine mexicano.

En esta transición, pese a que el estilo fotográfico cambie por la influencia de ambos directores, el dominio de su técnica y la esencia de su estilo prevalecen en la iluminación, pues es el elemento que mayormente repercute en el cine en blanco y negro, y es una de las herramientas principales del director de fotografía al transmitir un mensaje.

Sobre la influencia de la corriente surrealista en su fotografía: este movimiento no fue decisivo en la búsqueda de transformación de la propuesta fotográfica de Figueroa como el nacionalismo sí lo fue para el planteamiento de su estilo, pues Figueroa no estuvo influenciado ideológicamente por el surrealismo, ya que para los años cincuenta no representaba un movimiento de fuerza como lo había sido años atrás en Europa y tampoco podría compararse con el impacto que tuvo el nacionalismo en el país a través de las artes plásticas, sin embargo, sí fungió como un eje para poder ampliar su visión en tanto propuesta fotográfica, aunque no impulsada por la no estética, sino por las diferentes oportunidades de encaminar el discurso visual y trascender conforme a las necesidades de la industria.

Por otro lado, su labor como cinefotógrafo y su importancia en la industria, está relacionado con dos factores: uno es que su vida profesional se construyó paralelo a los momentos decisivos del cine nacional como causa y consecuencia de estos, su auge como director de fotografía está directamente vinculado con la época de oro y con el fin de este periodo, cuando empezó a declinar la calidad de la industria mexicana siendo la época en que colaboró con Buñuel.

El otro factor está unido al contexto social que le permitió trascender en relación a las artes plásticas nacionales como la pintura, el muralismo y el grabado, donde radica el valor estético de su estilo ligado al nacionalismo por su proyección y eficacia en el medio. Por ello, cobra tal importancia su fotografía, pues está asociado al gremio de artistas dedicados al reconocimiento nacional y protesta social. Ésta correlación permitió a su fotografía hacerse de bases visuales similares a las otras artes.

## **CONTENIDO POR CAPÍTULO**

---

### **CAPÍTULO I**

Se toman en cuenta los años veinte y treinta a partir del movimiento político y artístico que influyó en las artes plásticas nacionales, el crecimiento de éstas y la intermediación de artistas extranjeros que plantearon una percepción visual de un México en plena reconstrucción posterior a la revolución.

Ello se analiza como un antecedente en la apenas naciente industria cinematográfica y así mismo, una referencia clara para el inicio de la carrera de Gabriel Figueroa en el medio, tanto su integración en la fotografía de estudio, la foto fija y sus primeros años como director de fotografía, donde las artes plásticas como la pintura mural y el grabado formaron la base estética que posteriormente plantearía en la industria cinematográfica.

### **CAPÍTULO II**

Se abordan los años cuarenta, en el auge del cine nacional que da lugar al denominado cine de oro y con lo que se le reconoce como una industria de alta producción en favor del país, tomando en cuenta la relación de México y Estados Unidos que inició desde la década anterior como la causa para que se fortaleciera la industria. Este factor se analiza en paralelo al crecimiento de Gabriel Figueroa como cinefotógrafo, de este modo su carrera se asume como una relación transnacional. Entre ello se define su técnica influenciada por el arte nacional, de tal manera que su estilo visual se definirá entre las distintas connotaciones nacionalistas que se presentan a partir del arte y del contexto social de México.

Por otro lado, se contextualiza la relación entre España y México por motivos de la guerra civil española, situación que hizo llegar al país a varios seguidores y ex miembros del movimiento surrealista, como el caso particular de Luis Buñuel. De este modo Buñuel, después de haber estado en Estados Unidos, retoma su carrera como director de cine en México, por lo que se relaciona con Gabriel Figueroa, con ello inicia una nueva etapa en la carrera cinematográfica de Figueroa.

### **CAPÍTULO III**

En este capítulo se realiza un análisis de la fotografía de Gabriel Figueroa en sus dos etapas visuales que resultan representativas para la industria; una basada en las películas de Emilio Fernández, que se constituye como la etapa donde más influencia hubo de las artes plásticas y ampliamente cargadas de una estética nacionalista, y la otra basada en el estilo que no corresponde al idealismo nacional característico de su fotografía, sino al que proviene de una visión surrealista con características violentas y ocasionalmente extremas del prejuicio humano con un lenguaje visual brusco y al mismo tiempo verídico a través

de las películas de Luis Buñuel. En la búsqueda de cómo se vio transformada su técnica fotográfica, se toman en cuenta las características elementales que hicieron de su propuesta visual un total reconocimiento a su talento y capacidad de plasmar la visión de ambos directores, esto con la intención de identificar los puntos de transformación y prevalencia de su estilo.

Además de hacer la comparativa visual en ambas etapas de su fotografía, se consideran los conceptos e ideales respecto a la imagen que el surrealismo impulsó y que fueron el antecedente de Buñuel que claramente siguieron formando parte de su estilo pese al haber abandonado el movimiento, con ello se reitera en los aspectos visuales a los que Gabriel Figueroa tuvo que enfrentar y considerar para poder plasmar lo que Luis Buñuel necesitaba de sus películas. Así mismo, para entender las tendencias de Luis Buñuel derivadas del movimiento surrealista, se contextualizan los conceptos e ideas respecto a la representación gráfica del objeto. También se hace un breve análisis de la situación de declive del cine mexicano respecto a las causas que lo infundieron, lo cual representa el momento ideal para impulsar el cambio sobre las tendencias que el cine hasta entonces había explotado, lo cual quedó en favor de la nueva relación profesional que estaría formando Gabriel Figueroa con Luis Buñuel.

# **CAPÍTULO I**



**GABRIEL FIGUEROA:**  
FORMACIÓN DE UN ESTILO NACIONALISTA

---



# CAPÍTULO I. GABRIEL FIGUEROA: FORMACIÓN DE UN ESTILO NACIONALISTA

## I.1 CINE DE LOS AÑOS TREINTA

Antes del cine de oro (1941-1945)<sup>1</sup>, el cine en México apenas era considerado preindustrial, debido a que la producción cinematográfica no era sostenible y las ganancias eran entonces invertidas en bienes raíces, pues éste era un negocio de menos riesgo de pérdidas que el cine. Se estima que la consolidación del cine como industria fue entre los años 1932 y 1936: por un lado, se desarrolla la película *Santa* (1932), dirigida por Antonio Moreno y fotografiada por Alex Phillips, que es considerada la primera película sonora en México, por otro lado, se crea en 1934 la Unión de Trabajadores de los Estudios Cinematográficos Mexicanos (UTECEM), que fue el primer sindicato para trabajadores de cine; además, para este periodo ya había 4 estudios de producción: la Nacional Productora, México Films de Jorge Stahl, Industria Cinematográfica y CLASA. A partir de ello, la industria comienza a desarrollarse hasta a que, por medio del sindicato, se decreta la realización de al menos una película al mes; de este modo, el cine se vuelve una industria sustentable, elevando la demanda de producción en el país.

Al inicio de la década, la producción de una película costaba alrededor de 20 mil pesos y la ganancia para un actor redundaba entre 500 a 1000 pesos, sólo superado por los directores que ganaban 1500 pesos. Ya a finales de la década, la producción se benefició con

algunas mejoras tecnológicas de la época, como el sonido sincronizado, cámaras con ópticas más precisas, mejores movimientos de cámara, lámparas incandescentes y la película pancromática (un tipo de película que es sensible a todas las longitudes de onda del espectro visible). Con estos nuevos elementos utilizados en la industria del cine incrementó la calidad del producto filmico y se logró un mayor realismo fotográfico que ayudaría a establecer un cine competente y de calidad como la industria de Hollywood.

En lo que respecta a la temática de las películas de los años treinta, la mayoría de los directores estaban inspirados por el movimiento cardenista, con lo que el tema de la revolución, la lucha y el progreso social, fueron las historias que acapararían al cine mexicano. Parte de la razón de la temática revolucionaria se debió a que en Hollywood en el año 1934 realizó *¡Viva Villa!* de Howard Hawks y Jack Conway, este filme dio la confianza a directores mexicanos para comercializar el tema, con lo que se trabajó en las películas *¡Vámonos con Pancho Villa!* y *El tesoro de Pancho Villa*, ambas de 1935. Algunos de los directores que siguieron esta línea temática fueron los hermanos Alva, Salvador Toscano, Jesús H. Abitia, Fernando de Fuentes y Emilio Fernández.

<sup>1</sup> Considerando que no hay un tiempo definido de cuándo empieza y termina el Cine de Oro y que varía según las características que se le atribuyan a este periodo, se ubicará en esta investigación al llamado Cine de Oro entre los años 1941-1945, etapa en la que se desarrolló la Segunda Guerra Mundial y México fue aliado activo de Estados Unidos, con lo que este país ayudó convenientemente a México en la producción cinematográfica y ésta creció exponencialmente, elevando la calidad del cine nacional. García Riera, E., *Instituto Mexicano de Cinematografía, Canal 22 (Television station : Mexico), & Universidad de Guadalajara. (1998). Breve historia del cine mexicano.*

Esta temática fue predominante e incentivó la variación con otros temas y ambientes, situándola en una ficción desde el terreno de la literatura y la pintura mexicana, cabe mencionar que grandes obras literarias, pictóricas y filmicas sobre la revolución, se harían entre las décadas de los veinte y treinta. Se desarrolló la industria cinematográfica nacional a través de distintos géneros, principalmente rancheros y bohemios, el cine de horror y de comedia, aunque de éste último se produjeron muy pocas obras porque al principio se consideraba el humor como vulgar.

Por otro lado, México se enriqueció con el interés extranjero, del que destaca la visita del cineasta soviético, Sergei Eisenstein en 1930, su aportación al cine nacional marcó un estilo en la plástica y dialéctica visual del México revolucionario. En ese año, como se señaló, la industria del cine aún no empezaba a consolidarse sino hasta dos años después, por lo que a la llegada de Eisenstein, México no tenía un referente cinematográfico en el que Sergei pudiera basarse, así que en su búsqueda, su mayor reconocimiento visual del México popular fueron las artes plásticas, como las destacadas obras murales de Diego Rivera, Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y el grabado de Guadalupe Posada.

Sergei viajó a México para realizar su filme *¡Que Viva México!*, una obra que quedó inconclusa pero que marcaría una nueva perspectiva en el cine con elementos visuales icónicos que no se habían logrado hasta ese momento en la producción cinematográfica nacional, un estilo más plástico y estético en cuanto a los paisajes, a la urbanidad, el esplendor folklórico de una historia nacional trágica y al mismo tiempo heroica.

El distinguido filme de Eisenstein, revelaría dedicatorias a los pioneros de la plástica nacional, marcando en cada episodio de ésta, detalles que para Eisenstein representaban a los artistas mexicanos. Este estilo reveló la importancia de las artes dentro de una concepción social y una identificación de un México revolucionario, el apogeo de la pintura mural como un parteaguas de la plasticidad

nacionalista e influyente en otras artes, logrando una identidad estética regida por la unidad y comunión coherente dentro de éstas artes plásticas.

Se había entendido en un principio al cine como una ventana hacia la Revolución Mexicana y sirvió como material académico por ser una nueva forma de dar a conocer los sucesos históricos nacionales, llegando a ser una herramienta tan confiable como un libro de texto. Pero fue el trabajo de Eisenstein lo que marcó a la revolución como un tratamiento narrativo de un cine de ficción. En este cine de ficción nacional con el que trabajaron los directores en México, pocas ocasiones se vería morir al protagonista en campo de batalla, sino que moriría la mayoría por motivos circunstanciales y son escenas que duran poco tiempo en pantalla. El cine inventó una historia transformada de la Revolución en estas interpretaciones cinematográficas, de tal manera se hacía ver que México tenía una importante misión ante el mundo, mostrar que el país después de la revolución dejaba de ser incivilizado y guerrillero; para esto tuvo que recurrir a la educación de las masas a partir de recursos que incrustaban al país a la modernidad<sup>2</sup>, así la cultura, el arte y la educación ayudarían a fomentar un discurso nacionalista, con lo que herramientas como el cine, las artes plásticas y la fotografía promovieron la idea de que México era una entidad política, social, cultural y autónoma.

Aún con la aportación icónica y narrativa que Eisenstein dio al cine nacional, los productores de los años treinta se sentían mucho más cómodos con la añoranza del porfiriato, o con la representación de las haciendas como un espacio idílico. Eisenstein influyó en los creadores jóvenes nacionales, directores y cinefotógrafos en los que definitivamente la estética mexicanista revelada por Sergei trascendería. Finalmente quien heredaría la idea de tomar en cuenta la plástica nacionalista del muralismo y grabado como fuente de inspiración después de Eisenstein sería el cinefotógrafo Gabriel Figueroa.

---

<sup>2</sup> Figarella, Edward Weston y Tina Modotti en México, 2002, p. 34.

## I.2 FOTO FIJA. PRIMER CONTACTO CON EL CINE

En los inicios profesionales de Gabriel Figueroa planificaba incursionarse en el cine, ya que, como se explicó, era apenas una industria naciente en México y aún no explorada por artistas nacionales, por lo que no se le consideraba a principios de los años veinte una industria basada en el arte o la cultura, sino que tenía fines meramente comerciales.

Sin embargo, sus intereses por la música, el dibujo y la fotografía emergieron desde joven, llevándolo a experimentar con dichas vocaciones en la Academia de San Carlos y en el Conservatorio Nacional de Música, así como aprender fotografía en el estudio de Eduardo Guerrero. Más tarde tuvo que abandonar sus estudios por causas familiares y económicas, por lo que se dedicó completamente a la fotografía, siendo ésta práctica su fuente de trabajo<sup>3</sup>.

Cuando Figueroa empezó a laborar en estudios fotográficos, en México aún no se ocupaba iluminación artificial, motivo por el que los estudios se hacían al aire libre en azoteas, utilizando la luz natural. Para 1927 llega a México la iluminación artificial con José Guadalupe Velasco, quien había trabajado en Chicago y aprendió a usar este tipo de iluminación, fue maestro de Figueroa en cuanto al comportamiento y manejo de la luz artificial, pues Figueroa tuvo la oportunidad de trabajar con él y aprendió de su técnica y estilo peculiar en retoque de retratos fotográficos, por ejemplo, hacer las bocas en forma de corazón y pestañas bien delineadas al raspar el negativo con sumo cuidado e intensificar los detalles faciales, estos trabajos eran realizados para actrices y bailarinas de teatro, una moda demandada solo entre la alta sociedad. La forma de manipular la iluminación a partir de luz artificial fue una experiencia clave para Figueroa, pues en el cine, saber posicionar e intensificar luces y sombras es primordial

y Figueroa se valió de todo lo aprendido con Velasco una vez que él entrara a la industria cinematográfica, desde trabajar como *stillman* hasta lo que le es más reconocido como cinefotógrafo.

Desde entonces, su trabajo empezó a tomar forma y reconocimiento entre tanto por el medio comercial en el que se desarrolló. Durante los primeros años del siglo XX, existieron revistas en México y sobretodo en Estados Unidos que permitieron a los lectores mantenerse cercanos al cine, como *Photoplay* (1911), *Movie Life*, *Picture play*, *Secreeland* y *Vanity Fair*, éstas últimas de 1914 creadas en Hollywood, mientras que en México las primeras revistas en torno al mismo tema fueron *Photophilm* y *Magazine México*, posteriormente surgió *Diversiones. Revista de espectáculos, sociales y variedades* (1927) y durante los años treinta *México al día* y *Filmográfico* iniciada en 1932<sup>4</sup>. Dichas revistas nacionales sirvieron de impulso para la fotografía comercial que dieron lugar, en el caso de *México al día*, a grandes fotografías del medio de entre los más destacados Hugo Brehme, Manuel Álvarez Bravo, Luis Márquez, Gilberto Martínez Solares, así como Gabriel Figueroa<sup>5</sup>.

A partir de este contacto en el medio comercial y por su trabajo como fotógrafo de personalidades de teatro y bailarinas como Marina Marcués, Porta Porter o Consuelo Frank, empezó a direccionar su labor hacia un punto de reconocimiento y apreciación de sus fotografías. Las revistas que se publicaban en México, de acuerdo con Elisa Lozano<sup>6</sup> donde menciona acerca de un artículo de la revista *El mundo cinematográfico* llamado "La enorme fuerza de una buena publicidad"<sup>7</sup> asignaban tal importancia a la calidad fotográfica para que a través del medio se llegara al cometido de la propia publicidad, lo cual da una relación inmediata con los movimientos artísticos de la época

<sup>3</sup> Figueroa, Figueroa Flores, & Soler, *Gabriel Figueroa: memorias*, 2005, p.23.

<sup>4</sup> Pérez Zamudio, A., Maillé, M., & Monteverde, F. (2008). Gabriel Figueroa. Travesías de una mirada, 2008, p. 19.

<sup>5</sup> Pérez Zamudio, A., Maillé, M., & Monteverde, *op. cit.*, p. 20.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 24.

ca, pues éstos fueron introducidos al mundo comercial por su fuerza creativa, misma que necesitaba el medio publicitario para mostrarse como una imagen elegante y a la línea de la vanguardia artística, por lo que los medios publicitarios buscaban que las fotografías fueran realizadas por fotógrafos importantes en el medio del cine o fotógrafos ya reconocidos por la calidad de su trabajo, como los fotógrafos antes mencionados y otros más como Agustín Jiménez quien años más tarde, al igual que Figueroa trabajaría como *stillman* en algunas producciones cinematográficas del país.

Fue en la fotografía comercial que Figueroa realizaba para las revistas, especialmente para *México al día* y *Filmográfico*, donde cobró gran importancia el tratamiento fotográfico que implementaba a partir de la iluminación de acuerdo a los estilos vanguardistas que eran utilizados para este tipo de fotografía en esos años, como el pictorialismo y el expresionismo, ambos movimientos surgidos en Europa a finales del siglo XIX, donde en el caso del pictorialismo trata de hacer corresponder más la fotografía hacia las propias técnicas de la pintura<sup>8</sup> como arte plástico, imitando la composición, motivos, tratado y efectos donde el retoque fotográfico conformó parte esencial del movimiento; y el expresionismo hacia la intención dramática de usar claroscuros, propio de un estilo utilizado desde la pintura barroca del que destaca el pintor Rembrandt por sus retratos con ésta técnica y usado posteriormente por artistas como Goya, Vincent Van Gogh, entre otros.

Estos atributos llegaron a ser el punto de partida para el tratado de la fotografía comercial, por lo que estos estilos se hicieron partícipes dentro de la fotografía de retrato que realizó Figueroa para dichas revistas. La técnica de claroscuros es la que más destaca en su fotografía de retrato, así se puede apreciar en las revistas conservadas de ésta época por la Hemeroteca Nacional de la UNAM, como los retratos de la actriz Esperanza Treviño de 1934 y Porta Porter publicado en la revista *Filmográfico* en 1934<sup>9</sup>.

Tal fue su calidad en cuanto al alto contraste y el detalle entre las luces y sombras que sus retratos tienen notablemente relación con los de Rembrandt<sup>10</sup>, quien logró dar a la pintura de retrato una apariencia más realista del rostro a partir del volumen generado por los claroscuros y quien hasta la actualidad es una referencia relevante en cuanto a la fotografía de retrato, como el conocido triángulo de Rembrandt, el cual es un efecto utilizado en la fotografía donde el juego de los contrastes entre la luz y sombra hace figurar un pequeño triángulo de luz en el perfil, lo que le da un aspecto de volumen a la imagen. Por otro lado, podemos mencionar al mismo José Guadalupe Velasco, como primer instructor de Figueroa en la implementación de éste tipo de tratamiento fotográfico, pues como se mencionó anteriormente, fue quien pudo orientar a Figueroa en la iluminación artificial y al tratamiento del retoque, pues al introducir la iluminación artificial al país, trajo consigo las formas apropiadas para aplicar estos estilos en la fotografía comercial.

Fue el contacto con este medio lo que ayudó a Figueroa no sólo a direccionar su técnica fotográfica, sino también a formar parte de un círculo importante de contactos que poco a poco lo fueron introduciendo a la industria cinematográfica, como sucedió con Gilberto Martínez Solares quien también realizó fotos para *México al día* y con quien colaboró Figueroa, cuando juntos compraron un estudio fotográfico en la Ciudad de México. Martínez estuvo en Hollywood donde conoció a Alex Phillips, fotógrafo canadiense quien para el año 1932 se encontraba filmando en México la película *Santa*, la primera película sonora filmada en México y que fue parteaguas del desarrollo de la industria cinematográfica en el país<sup>11</sup>. Gilberto Martínez Solares los presentó y más tarde, Phillips le ayudaría a Figueroa a iniciar su carrera en el cine ofreciéndole trabajo como fotógrafo de fijas (*Stillman*)<sup>12</sup> en la película *Revolución* (también conocida como *La sombra de Pancho Villa*), donde Phillips se encargaría de la dirección de fotografía junto con Ezequiel Carrasco, éste último también realizó *stills* de la película y la dirección del filme estuvo a cargo de Miguel Contreras.

---

8 "Pictorialismo: fotografía y arte". galeriafotocreativa.com, Consultado el 21 de agosto de 2017. [http://galeriafotocreativa.com/pictorialismo\\_fotografia\\_arte/](http://galeriafotocreativa.com/pictorialismo_fotografia_arte/).

9 Pérez Zamudio, A., Maillé, M., & Monteverde, F. (2008). *Gabriel Figueroa. Travesías de una mirada*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008, p. 23.

10 Figueroa, Monterde, Morales, González, Salvesen, *Bajo el cielo de México: Gabriel Figueroa, arte y cine*, Fundación Televisa, 2013, p.18

11 Pérez Zamudio, A., Maillé, M., & Monteverde, *op. cit.*, p.31

12 Figueroa, Figueroa Flores, & Soler, *op. cit.*, p. 31

*Revolución* marcó el inicio de la carrera de Figueroa y posterior hizo foto fija para alrededor de 14 películas de las que se tienen conocimiento, entre ellas destaca el hecho de que 13 fueron realizadas bajo la dirección fotográfica del propio Alex Phillips, como *Sagrario* (1933) de Ramón Peón, *La mujer del Puerto* (1933) de Arcady Boytler, *Juárez y Maximiliano* (1933) de Miguel Contreras Torres, *La sangre manda* (1933) de José Bohr y Raphael J. Sevilla, *La noche del Pecado* (1933) de Miguel Contreras, *Profanación* (1933) de Chano Urueta, *El tigre de Yautepec* (1933) de Fernando de Fuentes, *Enemigos* (1933) de Chano Urueta, *Chucho el roto* (1934) de Gabriel Soria, *Corazón Bandolero* (1934) de Raphael J. Sevilla, *Cruz Diablo* (1934) de Fernando de Fuentes, y *Tribu* (1934) de Miguel Contreras.

Así, de 1932 a 1936 se dedicaría no sólo a la foto fija, sino que también trabajó como ingeniero en iluminación, por ejemplo en la película *El escándalo*, dirigido por Chano Urueta en 1934 y luego a operador de cámara, en *Vámonos con Pancho Villa* de Fernando de Fuentes en 1935, año en que, por si fuera poco para su nueva dedicación, fue becado por los estudios CLASA para ir a Hollywood y estudiar con Gregg Toland, considerado uno de los mejores directores de Fotografía de Hollywood. A partir de ése momento, Toland se convertiría en su mentor y con él que apuntaría hacia un nuevo camino como cinefotógrafo<sup>13</sup>. Fue así que Gabriel Figueroa, al iniciar como *stillman* se abrió paso en el cine como un acto precursor para su carrera en la dirección de fotografía.

El haber trabajado bajo la tutoría de Alex Phillips lo mantuvo cerca del puesto de director de fotografía, pues con el referente filmográfico mencionado, se puede señalar que Phillips le tenía aprecio al trabajo de Figueroa y creía en su potencial como fotógrafo y en su manera de congelar momentos importantes dentro de los filmes en los que trabajó como *stillman*, que insidió en el hecho de que trabajaran conjuntamente en la mayoría de los filmes donde Figueroa tenía ese puesto y desde luego forjó su formación dentro del medio cinematográfico. Figueroa lo consideró a él y a Gregg Toland como sus maestros precursores en el ámbito profesional<sup>14</sup>, de los que aprendió cómo

dirigir un discurso visual a través de la cámara, de este modo es considerable ver su avance de un puesto a otro tempranamente, pues tiene que ver el hecho de cómo a partir de su trabajo llega a fusionar las tendencias estéticas expresionistas con las artes plásticas desarrolladas en el país, del cual se puede hacer mención por ejemplo, del rodaje de la película *Profanación* (1933). De acuerdo con Eduardo de la Vega Alfaro, Doctor en Historia del cine de la Universidad de Madrid, comenta que estos *stills* tienen ya la intención de implementar la técnica curvilínea desarrollada por el Dr. Atl. Una técnica propia de sus pinturas de paisaje y que éste concepto aunado también con la fuerte referencia de la estética de Eisenstein se hicieron partícipes especialmente en los *stills* de los filmes de Chano Urueta<sup>15</sup>.

La foto fija conformó un punto precursor para el desarrollo profesional de Figueroa, donde la experimentación que hizo con éstas tendencias expresionistas cuando se trataba de *stills* de *close up* de personajes o iluminación controlada en espacios cerrados y las técnicas de la pintura mexicana implementada en lugares abiertos, paisajes que empezaban a darle forma a su propio estilo, incluso basándose en un libro de Leonardo da Vinci llamado *La luz, la sombra y el color*, el cual lo ayudó a modificar su forma de tomar fotografía de paisaje, considerando el color de la atmósfera y hacerla variar con filtros de blanco y negro<sup>16</sup>. Así, Figueroa pudo jugar con lo que la fotografía era capaz de lograr, y en la conjunción entre el trabajo de sus *stills* con la dirección de Fotografía de su mentor Alex Phillips, ambos pudieron acoplarse a la forma de trabajar de, otro y esta relación profesional permitió el crecimiento y seguridad de Figueroa en el ámbito cinematográfico.

Hay que considerar que en cuanto a técnica y realización, la foto fija y la cinefotografía, difieren en gran medida por dinamismo y movimiento que se le otorga a la fotografía dentro del cine. Con referente a su uso para los medios es totalmente distinta; mientras que la cinefotografía tiene la intención de transmitir un mensaje connotando emociones al espectador y que lleva todo el peso del lenguaje del filme, la foto fija es meramente usada para publicidad y promoción de la película una vez que ésta esté lista para la pantalla, así el *stillman*, toma fotografías

---

13 Higgins, Ceri, *Gabriel Figueroa: nuevas perspectivas*, 2008, p. 15.

14 Higgins, Ceri, *op. cit.*, p. 15.

15 Pérez Zamudio, A., Maillé, M., & Monteverde, *op. cit.*, p. 41.

16 Sánchez Lacy & Orellana, *El arte de Gabriel Figueroa*, Artes de México 2006, p. 25.

durante la filmación, rescatando momentos clave y significativos de la película, para después promocionarla, la cual debe compartir la misma idea de lo que se espera ver en la película, aunque de manera sintetizada y en tomas fijas.

Sin embargo, en ambas prácticas, el cuidado de la luz, encuadre y composición es esencial y se manejan de forma similar, tomando en cuenta que la cinefotografía es aún más elaborada por la segmentación del lenguaje visual y la secuencia de imágenes. No obstante, la intencionalidad en ambas es distinta, no quiere decir que la foto fija no transmita el mismo mensaje que el contenido total de la película, es decir, proporciona un contexto general del filme y por ello es compleja, pues en esa porción del mensaje debe compartir el potencial que conforma la idea de toda la película.

La foto fija cobra importancia de esta manera, por ser el primer contacto visual que tiene el espectador con el filme, el *still* por ello, se suele relacionar con la fotografía publicitaria, aunque en un principio de la historia del cine en México, no se le atribuía un reconocimiento en los créditos de ésta, como se puede ver en la película *Revolución*, pues en ella no aparece el realizador de foto fija, pero se tiene conocimiento que en ella Gabriel Figueroa compartió créditos con Ezequiel Carrasco en los *stills*<sup>17</sup>. La labor como fotógrafo de fijas era infravalorado, pues quedaba de bajo jerárquicamente de los maquillistas y otros técnicos, y si la cuestión era escalar dentro del cine a partir de ser *stillman*, muy pocos lograron llegar a ser directores de fotografía, se podría decir que Gabriel Figueroa e incluso Agustín Jiménez fueron la excepción.

Otros excelentes fotógrafos que entraron al cine como *stillman*, podemos mencionar a Manuel Álvarez Bravo y Luis Márquez, ambos sufrieron el hecho de que no aparecieran sus nombres en los créditos de varias películas, así como Gabriel Figueroa en algunas otras. Por otro lado, Luis Márquez tenía toda la intención de entrar como cinefotógrafo a la industria, y aunque no pudo establecerse dentro de ese círculo, trabajó como *stillman* de películas importantes como *Los olvidados* (1950) y *Janitzio* (1935), en donde además, en ésta última escribió el argumento de la película. En el caso de Manuel Álvarez Bravo también trabajó de *stillman* con Gabriel Figueroa cuando era ya Director de Fotografía como en *Nazarín* (1958).

Retomando los inicios de Figueroa, la influencia tanto del expresionismo europeo como de las artes nacionales de las que se hablará más adelante, conformaron su estilo desde su realización de foto fija, con ello se comprueba que, más allá de ser una práctica con fines publicitarios, el cuidado estético de los *stills* reflejaban la dedicación y cuidado con la que eran tratadas éstas fotografías, se puede mencionar que Figueroa iba perfeccionando lo que años adelante se conocería como su estilo utilizando bases el expresionismo como el uso de los claroscuros y las intensificaciones emotivas en momentos cumbres como los *stills* de *El tigre de Yauteppec* (1933) dirigida por Fernando de Fuentes, donde se retrata a una mujer en un *close up* protegiendo desesperadamente a su hijo de un ataque de jinetes, la expresión y la viva energía de la mujer de un evento incambiable remiten a las peculiares tomas de la película expresionista *El Gabinete del Dr. Caligari* (1920)<sup>18</sup>.

---

17 Pérez Zamudio, A., Maillé, M., & Monteverde, *op. cit.*, p. 34.

18 *Ibid.*, pp. 41, 42.

## I.3 ARTES PLÁSTICAS. INFLUENCIA DEL MURALISMO Y DEL GRABADO COMO ÍCONOS CULTURALES

El muralismo como movimiento tuvo un fuerte impacto en el país de manera artística, social y política que surge en los años veinte con la llegada de José Vasconcelos a la Secretaría de Educación Pública durante la presidencia de Álvaro Obregón, ya que integró el arte literario, musical y plástico al esquema de educación bajo un “*concepto de modernidad*”<sup>19</sup>, creyendo firmemente en que el arte popular podía rehacer a un México con tradición para reconocerse y comenzar un nuevo camino después de la Revolución. El movimiento tuvo su auge entre 1921 a 1954, éste se desarrolló en condiciones históricas donde el Estado mexicano tenía una mala estructuración de las clases sociales, luchas y confrontaciones políticas generadas por la Revolución Mexicana.

El Estado, después de que Vasconcelos abandonara la Secretaría de Educación, apoyó al movimiento bajo sus propios intereses; mientras que Vasconcelos tenía un idealismo sobre forjar a la nación como necesidad de defensa de intereses materiales y morales ante el internacionalismo<sup>20</sup>, como se menciona en la investigación de Mariana Figarella, para el Estado la intención era mostrar una imagen nacional mística y al mismo tiempo estática, una representación del pasado idílico eliminando de la misma historia la lucha de clases y categorizando un aparente nacionalismo, esta forma en la que el Estado tomó patrocinio del muralismo se dio entre los años veinte y treinta, tiempo crucial para la formación de la práctica mural.

Sin embargo, los muralistas promovían un nacionalismo distinto y por ello entraron en conflicto por su tratamiento temático, pues en apariencia mantenían una representación nacionalista en común, pero mientras que el Estado mostraba un nacionalismo místico, los muralistas se sustentaban en soluciones concretas a problemas reales

ante el imperialismo y capitalismo, siendo ésta una nueva fase de liberación nacional al tiempo en que se forjaba el movimiento<sup>21</sup>.

Para este punto sería importante encontrar entonces, una definición del nacionalismo desarrollado en México. David Brading, de acuerdo con su libro *Los orígenes del nacionalismo mexicano* donde indaga acerca de la definición de nacionalismo a partir de cómo surgió el sentido de obtener una identidad propia desde el siglo XV, considerando los sucesos históricos que lo ocasionaron, habla acerca de la diferencia en concepto de nacionalismo y de patriotismo donde éste último se refiere al “*orgullo que uno siente por su pueblo*”, mientras que nacionalismo es la “*expresión de una reacción frente a un desafío extranjero, sea éste cultural, económico o político*”<sup>22</sup>, ésta definición coincide con Andrés Serra Rojas que indica que los ideales políticos, sociales y económicos que mueven a un individuo o a un grupo de personas, los lleva a actuar “*tomando en cuenta exclusivamente el interés del país, con prescindencia o desprecio de los intereses foráneos*”<sup>23</sup>, también dice que el nacionalismo provoca que un estado construya su propia soberanía y su individualismo en las relaciones internacionales. En ambos casos el nacionalismo actúa en reacción a los intereses extranjeros sobre un Estado como forma de fortalecer los propios y generar así su identidad e independencia, llámese social, cultural, económica o política.

A través del tiempo se ha buscado en México una identidad nacional, y fue la Revolución Mexicana el punto mediático en el que el país empezó a tomar más consciencia del desarrollo del nacionalismo, de este modo surgieron sus propias ramificaciones, es decir, que a partir de éste suceso empezaron a nacer distintos nacionalismos de acuerdo a grupos sociales activos que surgieron e hicieron presencia

<sup>19</sup> Figarella, *op. cit.*, p. 31.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>21</sup> Cimet, Esther, *Movimiento muralista mexicano: ideología y Producción*, 1992, p. 80

<sup>22</sup> Brading, D. A., *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, 1988, p. 9.

<sup>23</sup> Serra Rojas, Andrés, *Mexicanidad: proyección de la nación mexicana hacia el siglo XXI*, 1994, p.50.

durante y después de la revolución. Abelardo Villegas en el IX Coloquio de Historia y Arte, habla acerca del sustento ideológico que forjó el nacionalismo, en el que destaca el hecho de que éstos grupos sociales diversificaron en sus acciones ante el movimiento, por lo que había nacionalismo culto, popular, revolucionario y reaccionario, aunque la ideología principal para el movimiento, fue forjada por la población indígena y campesina, que era la necesidad de una reforma agraria<sup>24</sup>. Abelardo Villegas identifica 4 ideologías que motivaron a estos varios nacionalismos; el etnológico, el intimista, el político y el filosófico, que por concepto difieren en cuanto a la forma de hacer presente al nacionalismo, pero en todos la constante es que la intención era promover una unidad en la que todos los mexicanos se sintieran asociados y tuvieran ese sentido de pertenencia y aprecio a su propio país.

De estos varios nacionalismos identificaremos a dos en especial, el etnológico y el político, que son los que conciernen a esta investigación, aunque sin excluirlos del contexto de los otros. En el caso del nacionalismo etnológico está relacionado con las propias raíces indígenas y al México folklórico, un ejemplo predominante de éste es el artista Diego Rivera que a través de su arte refleja ésta ideología totalmente "*ajen(a) a los intereses burgueses y emparentado con el viejo arte prehispánico*"<sup>25</sup>. A grandes rasgos, el nacionalismo etnológico promueve la identificación del pasado como la esencia naciente del presente a partir del aprecio de las tradiciones populares y a las raíces prehispánicas hasta los intereses indígenas y los ideales revolucionarios. Es evidente que el movimiento muralista forma parte de esta transición y búsqueda de identidad, siendo a través de los muralistas una característica prevaleciente la temática prehispánica como parte inicial de la edificación en la pintura mural y cómo es que el presente se construye por el indígena, personaje idílico que se apropia del desarrollo cultural nacional.

Por otro lado, en el nacionalismo político, se le considera al Estado como el eje de unificación del país, también hace referencia al sentido popular y al nacionalismo etnológico, pero como el propósito es que no haya distinción entre las clases sociales, (esto lo podemos ver en

la idea de que el resultado de la revolución mexicana no solo sería un beneficio para la clase campesina sino para toda la nación "*aunque solo haya hecho énfasis en el campesinado y los trabajadores*"<sup>26</sup> y que gracias a la la diferencia de ideales se pudo consolidar la unidad nacional), el Estado funciona entonces como el mediador social, teniendo un interés general para toda la nación, y así solo él puede liderar este sentido nacional unificador<sup>27</sup>.

Por esta concepción de lo nacional, el nacionalismo político fue prácticamente de entre todos los ideales seguidos por las diferentes manifestaciones nacionalistas, el nacionalismo oficial, por lo que "*el nacionalismo o nacionalismos que promueve el Estado constituirán la ideología dominante respecto a los propósitos y destinos nacionales*"<sup>28</sup>, así que la identidad nacional se establecería en cierto sentido a partir del propio Estado. Cabe retomar que siendo éste el ideal oficial, también se hace valer a partir de las ideologías etnológicas, es decir, que los ideales del Estado se ligaron al nacionalismo etnológico y que fueron en gran medida la base con la que los gobiernos de la pos-revolución fundamentarían éste sentido de pertenencia e identidad con símbolos e íconos nacionales, en este caso un claro ejemplo lo podemos apreciar en la colaboración de la Secretaría de Educación bajo la dirección de José Vasconcelos, en el que no sólo era la búsqueda de un nacionalismo mexicano, sino la integración en general de Latinoamérica como la unificación de éstos y de manera destacable la forma en la que impulsó las artes y la educación en el país forjando ése sentido del nacionalismo con raíces etnológicas dentro de su actividad política.

No habría manera entonces, de hablar exclusivamente del nacionalismo político sin tocar las ideas promovidas a través del etnológico, de esta forma podemos entender al nacionalismo como un instrumento ideológico para civilizar y reestructurar correlativamente a un país naciente después de los conflictos revolucionarios, ambos incrementaron el interés tanto de México como de sus artes, y éstas a su vez empezaron a ser reconocidas internacionalmente, así como también destaca que la vista hacia México se daría en gran medida a través de las artes.

---

<sup>24</sup> Coloquio De Historia Del Arte (9 : 1983 : México), *El nacionalismo y el arte mexicano*, 1986, p. 389.

<sup>25</sup> Villegas, citado en Coloquio De Historia Del Arte (9 : 1983 : México), p.391.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.396.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 396

<sup>28</sup> Coloquio De Historia Del Arte (9 : 1983 : México), *op. cit.*, p.405.

En tal punto, para el reconocimiento extranjero de México como un país libre de guerrillas y ya propiamente civilizado, el gobierno invirtió económicamente, bajo la solicitud exigente sobretodo de Estados Unidos, financiando por ejemplo las obras murales en las instalaciones públicas y exposiciones de arte popular, una estrategia política necesaria que ayudaría de forma no sólo externa sino internamente en el autoconocimiento de la nación, ya que en los primeros años del siglo XX y durante el forjamiento de la identidad nacionalista, la población mexicana en un gran porcentaje era analfabeta, por lo que recurrir a las artes plásticas por su gran fuerza visual y sobretodo del muralismo como un arte masivo y público, se obtenían los requisitos requeridos para que la población analfabeta conociera de sí mismos y de su cultura construida a través de la misma historia del país<sup>29</sup>.

No sólo fue importante la intervención vasconcelista como movimiento inspirador de las artes, también lo fue Álvaro Obregón como ejecutante político a través de la propaganda nacionalista que trató de implementar en su gobierno para fomentar ese sentido de pertenencia en toda la población. La intervención del Estado en este caso obregonista, fue un punto clave para el crecimiento del naciente movimiento muralista y es un hecho que lo impulsó construyendo la oportunidad para los artistas de realizar sus obras y éstas fueran un fuerte referente del México civilizado. Por ello, la diversificación de ideales e intenciones políticas formaron en artistas independientes y en artistas relacionados con el Estado, sus diferentes conceptos de lo que sería nacional y es en gran medida la razón por la que la búsqueda del nacionalismo aún no definido con una sola significación, se manifestara y en algunas se contradijera por los distintos ideales acerca de lo nacional, causando choques entre artistas y políticos.

Con este último punto nos lleva a mencionar un poco más de estas complicaciones entre los distintos ideales políticos. La intención era unificar y homogenizar ideológicamente a las estructuras sociales negando la lucha de clases, entonces el Estado promocionó las obras artesanales con la idea de que la unificación de un pueblo

herido sería el reconocimiento del patrimonio cultural heredado de las culturas indígenas. Por otro lado, la producción de los muralistas (refiriendo a Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco) al discrepar con esta idea unificadora, no puede considerarse su trabajo como obras de unidad y homogeneidad. En el Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores de 1923 (sindicato creado por Xavier Guerrero, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera), hace referencia a que hay que revalorar la tradición indígena popular y contemporánea como elemento conformador de un proyecto cultural antiburgués y antiimperialista<sup>30</sup>, lo que quiere decir que el supuesto patrimonio indígena heredado da pie a una reacción contraria a esta ideología y así el arte público pretende replantear las ideas nacionalistas fuera del marco ideológico del Estado. Aún con la ideología dominante que consolida una etapa de acuerdos durante la revolución, no hay modo de unificar o mantener una perspectiva homogénea y sin conflictos entre los involucrados de la violenta Revolución y sus secuelas. Por lo tanto, se refiere al muralismo no solo como un arte revolucionario, sino también como un arte oficial<sup>31</sup>.

La manera en que concierne un análisis del muralismo como punto de partida, se deriva desde los orígenes de éste movimiento y cómo se planteó en el país como una nueva forma de ver a México, un reconocimiento y descubrimiento de la propia nación desde el mismo pueblo, la consolidación de la imagen social y política que lo mantuvo oculto y que resurgió tras la Revolución. El nacionalismo artístico se fomentó detrás del nacionalismo idílico del Estado, con el que finalmente se requería negociar y obtener los espacios públicos para montar las obras, cabe mencionar que en primera instancia, Vasconcelos cedió los espacios de edificios públicos a los artistas como Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, para realizar sus obras murales asignándoles libertad temática, aunque su intención era exaltar los valores estéticos, valores morales y el sentimiento nacionalista<sup>32</sup>. El movimiento fue un reflejo de transformación hacia nuevos procesos artísticos que se desarrollarían en el país, la producción del arte y su forma de circulación, lo que convertiría al muralismo en la fuerza para consolidar el arte mexicano.

---

<sup>29</sup> Coloquio De Historia Del Arte (9 : 1983 : México), *op. cit.*, p.174

<sup>30</sup> Cimet, Esther *op. cit.*, p. 131.

<sup>31</sup> Paz, Octavio, *Los privilegios de la vista. Re/visiones: La pintura mural*, 1987, p. 20.

<sup>32</sup> Figarella, Mariana, *op. cit.*, p. 37.

Por consiguiente, el muralismo funcionó como influencia para el cine nacional ya que fue el antecedente inmediato dentro de la producción artística, así como lo fue el grabado y el expresionismo para el muralismo. Por lo que, desde una concepción artística, el muralismo no surgió solo de los conflictos socio-políticos y consecuentemente de la revolución mexicana, sino que con el mismo peso, tuvo sus influencias extranjeras y así pudo consagrarse este arte hacia una nueva forma de representación y oposición social después del grabado en el país. De acuerdo al Ensayo de Octavio Paz *"Re/visiones: Orozco, Rivera y Siqueiros"*<sup>33</sup>, el movimiento surgió conjuntamente por varios motivos; como consecuencia de las revoluciones artísticas europeas, por la Revolución Mexicana y por la necesidad del Estado de obtener por medio de la pintura una legitimación cultural.

La influencia europea viene desde el romanticismo y en cuanto a las revoluciones artísticas europeas, cabe destacar el expresionismo, ya que se le puede considerar una matriz estética del siglo XX. El expresionismo alemán rompió con los módulos figurativos del arte académico usando colores violentos y denotando soledad o decadencia como conceptualización social de un país prebélico, y formando parte de la revolución estética europea, esta revolución provocó que los artistas entendieran a la plástica como una herramienta de estímulo social y fomentar pensamientos revolucionarios. Fue como entonces el movimiento muralista comenzó hacer crítica en cuanto a los dominantes estéticos de la pintura de procedencia académica y buscar nuevos modelos en la temática que concierne a los problemas del momento; lo prehispánico, la cultura indígena, el proletariado, lucha de clases, etc.

La revolución estética europea, fue el camino que llevaría a los artistas plásticos mexicanos a tomar el arte como móvil hacia la representación de los verdaderos conflictos del país, encabezado por Gerardo Murillo Cornado (Dr. Atl) oponiéndose a las técnicas tradicionales de la pintura en la Academia de San Carlos y reformando posteriormente los planes de estudio, fue quien finalmente influiría en Rivera, Orozco y Siqueiros<sup>34</sup>. La influencia extranjera a partir de movimientos europeos que llegaron a México, fue ocasionado también por el contexto

socio-político que se vivía en el mundo y que México funcionó como un lugar idílico y refugio para la migración de idealistas de izquierda y radicales provenientes de Estados Unidos, así como para los que venían de diferentes regiones de Europa. Por lo que simultáneo al desarrollo del arte y la cultura en el país, creció el número de inmigrantes con ocupaciones artísticas y políticas.

Podemos destacar de la investigación de Mariana Figarella las referencias de inmigrantes que llegaron al país y que su estancia tuvo una fuerte repercusión ante el desarrollo socio-cultural nacional como lo menciona en su tesis, la llegada al país de Edward Weston y Tina Modotti, de origen estadounidense e italiano respectivamente, donde Modotti estrena su labor como fotógrafa en México bajo la tutela de Weston, también menciona entre algunos otros con ocupación en el periodismo como Carleton Beals y Katherine Anne Porter, un grupo de pintores norteamericanos, entre ellos Pablo O'Higgins pintor muralista quien se encontró fascinado por el trabajo de Diego Rivera y decidió radicar en México de manera definitiva en 1922.

En esta búsqueda de nuevas formas para plasmar el arte, cambiar el caballete por un muro como soporte y materia prima, pues tal técnica podría sólo hacer pertenecer a la pintura a una expresión derivada de la burguesía, fue abriendo terreno a otras formas de representación plástica, no solo se desarrollaría el arte mural y la pintura, sino que el grabado también formaría parte del campo artístico nacional, del cual el trabajo predominante como referencia visual para el muralismo fue el grabador José Guadalupe Posada. Por otro lado, la fotografía y el cine se harían partícipes a esta nueva evolución artística nacional a partir de un estímulo transnacional donde podemos mencionar directamente en la fotografía a Edward Weston y Tina Modotti; y por medio del cine a Sergei Eisenstein.

Estas técnicas impulsaron ideologías y el conocimiento de conflictos sociales, siendo el grabado el soporte que separó a la plástica mexicana del vanguardismo soviético<sup>35</sup>. Cabe mencionar que el muralismo no tuvo la misma significación en cuanto a la imagen pictórica con el expresionismo europeo, el muralismo fue aparte de emocional y psi-

---

33 Cimet, Esther, *op. cit.*, p. 130.

34 Mediodigital, 2014, Dr. Atl, *el maestro del aeropaisaje*, <https://cultura colectiva.com/arte/dr-atl-el-maestro-del-aeropaisaje/>, 2014, Consultado el 18 de octubre de 2017.

35 Ojeda, Aldo, s. f., La importancia del grabado en México, <http://maledictus.com.mx/pedagogia/LaimportanciadelgrabadoenMexico.pdf>, consultado el 19 de octubre de 2017

cológico, un acto ideológico. En el caso del expresionismo europeo se trató de un arte contra la sociedad y el estado, mientras que el muralismo mexicano fue un arte dentro del naciente Estado nacionalista<sup>36</sup>, lo que prácticamente lo convirtió en un arte oficial, pues las obras más representativas del movimiento se realizaron en edificios gubernamentales.

Por otro lado, en 1937 se forma el Taller de Gráfica Popular (TGP) por un grupo de artistas entre los cuales estaban Leopoldo Méndez, Alfredo Zalce, Pablo O'higgins, Luis Arenal y Raúl Anguiano<sup>37</sup>. El gremio de artistas plásticos trabajó en conjunto buscando la prevalencia de las técnicas gráficas, 10 años después de la existencia de TGP se integraría el grabado en el cine con la colaboración entre Leopoldo Méndez y Gabriel Figueroa, llevando al cine nacional el reflejo del adiestramiento estético de esta industria. Así mismo, la fotografía cobró importancia dentro del gremio de artistas, para Siqueiros ésta técnica sería una materia prima artística que podría enriquecer y expandir la percepción de la dinámica de la realidad moderna en sus aspectos sociales y de su representación gráfica<sup>38</sup>.

Como se señaló anteriormente, la industria del cine se vio impulsado por la contribución de Estados Unidos debido a la alianza activa que existía entre estos dos países, haciendo crecer a la industria durante el periodo de 1941 a 1945<sup>39</sup> y aún antes de este periodo, la cultura y el arte dependían directamente de Estados Unidos<sup>40</sup>. El aparente nacionalismo revolucionario mostraba a un México independiente, en el cual las obras de Rivera, Siqueiros, Orozco y tiempo después Gabriel Figueroa, mostraban una máscara de la identidad nacional que ocultaban los vínculos que tenía el país con el extranjero<sup>41</sup>.

En la manera que se ha analizado esta relación del Estado y el arte nacional, se puede entender que si el gobierno y sus relaciones transnacionales permitieron una perspectiva nacional mística, en realidad los artistas, el cine y la cultura mostraban a un México autónomo de manera política, social y cultural, y aún con la fuerte influencia del Estado y sus relaciones con Estados Unidos, para México los muralistas, e incluso el trabajo de Gabriel Figueroa seguirían siendo una

Identidad icónica del país. Ya que más allá de desfigurar estos íconos del arte mexicano, el Estado los fue adaptando a estos para mantener su supremacía, modificando y mostrando al México imaginario al forjar su autoridad antes y después de la Revolución<sup>42</sup>.

Por el lado de la mistificación nacionalista, podría decirse que el trabajo de Gabriel Figueroa ha reforzado esta perspectiva, al ser aprendiz de la industria de Hollywood y al ser buscador de una cinematografía meramente mexicana como se puede ver en la colaboración con Emilio "el Indio" Fernández, lo que llevaría a la conclusión de que logró también mistificar el cine nacional como lo logrado por parte del Estado en las artes plásticas. Sin embargo, su forma de acercarse al cine estéticamente y en cuanto a la iconicidad nacional, se vio influenciado por los muralistas que realizaban su arte bajo concepciones antiimperialistas y antiburgueses; Rivera, Orozco y Siqueiros. Por causalidad de la vida personal de Gabriel Figueroa, tuvo contacto directo con los muralistas, particularmente con Diego Rivera, éste acercamiento a la pintura y a este gremio de artistas, despertaron gran interés en Figueroa en unificar y plasmar el arte nacional en su propio trabajo como cinefotógrafo.

Inspirado en el trabajo también realizado por Eisenstein acerca de usar como referente la plástica nacional, evocó en su trabajo una familiarización icónica y estética en el propio lenguaje cinematográfico, debido a la fuerza visual y narrativa que desborda la plástica de Rivera, Siqueiros y Orozco. Figueroa estudió ese lenguaje y lo implementó así en el cine nacional, esta amistad con las artes y su propio trabajo forjó una retroalimentación que provocó un fuerte impacto y reconocimiento de las artes nacionales por su línea dialéctica mexicanizada.

Por otro lado, el cine de Gabriel Figueroa impulsó el reconocimiento del grabado de forma nacional e internacional, es importante destacar la colaboración con Leopoldo Méndez, quien realizó algunos grabados para ser vistos en el fondo de los créditos y en los inicios de algunas películas realizadas mayormente por el director Emilio Fernández, como se puede apreciar en la película *La rebelión de los colgados* (1954) o *Río Escondido* (1947). La dinámica de estos artistas era que

---

<sup>36</sup> Paz, Octavio, *op. cit.*, p.27

<sup>37</sup> Bolano, Sara, *Gráfica mexicana contemporánea: nuevas adquisiciones de obra de arte*, 2000, p. 15.

<sup>38</sup> Cimet, Eshter, *op. cit.*, p.69

<sup>39</sup> García Riera, Emilio, Instituto Mexicano de Cinematografía, Canal 22 (Television station : Mexico), & Universidad de Guadalajara, *Breve historia del cine mexicano: primer siglo 1897-1997*, 1998, p. 120.

<sup>40</sup> Higgins, Ceri *op. cit.*, pp. 30-35.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 30

<sup>42</sup> *Ibid.*, pp. 32-40.

una vez que estuviera lista la película, Leopoldo Méndez la veía y realizaba aproximadamente 10 grabados basados en el argumento del filme y en los momentos cumbre e importantes, éstas eran después fotografiadas para que finalmente fueran apreciadas en la película al inicio y en los créditos finales, donde se visualizaba el grabado durante un tiempo antes de colocarles los textos y así se pudiera contemplar el grabado en la pantalla<sup>43</sup>.

Para Gabriel Figueroa, su trabajo y el grabado era en mayor parte correlativo, tanto en el manifiesto de la narrativa de la película, cuando en ellas aparecían grabados de Méndez, como en la estética de ambas. Figueroa pensaba que su trabajo en blanco y negro era como un grabado, considerando la especial atención por las sombras y zonas iluminadas que fue lo que en un principio tomó en cuenta para hacer una narrativa visual, reforzándola con la atracción que existe en el propio grabado. Figueroa prefería seguir trabajando con película blanco y negro aun cuando en México ya se podían realizar películas a color desde el año 1952<sup>44</sup>, ya que para él sólo los filmes en blanco y negro podían generar un ambiente mucho más orgánico y un fortalecido lenguaje visual que con las películas a color no era posible lograr<sup>45</sup>, pues acertadamente el manejo de claroscuros es un juego mutuo entre la luz y la sombra que le dan un lenguaje sólido a las expresiones, paisajes y escenarios.

Aunque más adelante se hará un análisis considerando el trabajo a color realizado por Figueroa y el contexto social y cinematográfico de los años cincuenta donde se apreciará cómo la llegada de ésta tecnología solo hizo descender la calidad del cine nacional y hacer evidente la desorganización a través de un aparente frente a la nueva competencia de medios.

Inspirado en trabajos de Guadalupe Posada y Leopoldo Méndez esencialmente, así como los trabajos de Orozco y Siqueiros. Figueroa tomó la referencia en varias ocasiones de las obras de estos artistas como los atractivos escorzos de Siqueiros, por ejemplo, *Retrato de Angélica Arenal* (1947), *El Coronelazo* (1945) de Siqueiros, se puede apreciar estas referencias en la película *Cuando levanta la niebla*

(1952) dirigida por Emilio Fernández y *El rebozo de Soledad* (1952) bajo la dirección de Roberto Gavaldón.

Cabe mencionar la película *Flor Silvestre* (1943) de Emilio Fernández, pues si bien Figueroa tenía un exhaustivo análisis visual de los trabajos de estos artistas para manejar la composición y detalles de luz y sombra, Figueroa sólo copió una obra tal cual su referencia, ésta fue *El réquiem* (1928) de José Clemente Orozco, se trata de una imagen de un velorio en la que se aprecian personas de espaldas justo en la entrada de una casa donde ellos se encuentran rezando en un funeral. Figueroa confesó a Orozco su atrevimiento justo en el estreno de la película Y Orozco reconoció que pese a ser su obra en pantalla, Figueroa logró una perspectiva que él mismo no pudo darle a la obra<sup>46</sup>.

Los escorzos en la pantalla como en las obras murales, representan un primer plano, donde empezará el discurso de toda la composición, esto ayuda a aumentar el dramatismo de las acciones de los personajes y así incrementar el nivel expresivo durante el discurso visual y darle una prioridad precisa en la pantalla. Gabriel Figueroa vio en las películas el gran alcance visual que podía representar las técnicas que los propios artistas como pintores y grabadores usaban para formar sus obras, parte de ello formó la integridad del arte nacional y así formar dentro de su ámbito laboral un cine mexicano reconocido como lo fue el trabajo muralista desempeñado los artistas nacionales.

Existe así, la correlación que va de la pintura al cine y del cine a la pintura, manteniéndose vinculados al crear una imagen nacional que comparten y enriquecen a las propias técnicas del arte plástico. Los muralistas consideraron el trabajo de Figueroa como murales en movimiento, lo cual no es una idea exagerada, pues si bien el arte cinematográfico expresa una idea durante la composición que se desenvuelve con el movimiento de las imágenes, éstas al detenerlas, sus características estéticas adquieren una belleza significativa y la lectura de ellas se puede analizar como imágenes fijas con total control de la composición y del encuadre en cada fotograma, con lo que adquieren su propia contemplación y un mayor alcance al público si

---

<sup>43</sup> Sánchez, Lacy & Orellana, Margarita, *El arte de Gabriel Figueroa*, Artes de México, vol. 2, 2006, p.36.

<sup>44</sup> García Riera, Emilio, *op. cit.*, p. 185.

<sup>45</sup> Sánchez, Lacy & Orellana, Margarita, *op. cit.*, p. 26.

<sup>46</sup> *Ibid.* p. 26.

se compara con el arte mural, pues la obra cinematográfica puede trasladarse de un lugar a otro mientras que la obra mural aun siendo impactante por la magnitud de su lienzo, éste es fijado a un solo sitio.

Sin embargo, el arte y sus diferentes manifestaciones no compiten unas contra otras, cada una mantiene una relevancia estética bajo su propia técnica, de esta manera se conjugan el muralismo, el grabado y el cine, funcionan para sí y más aún se complementan, buscando un reconocimiento del arte nacional y la expresión visual por medio de la relación de ambos campos artísticos; la relación ente la pintura, el muralismo, el grabado y el cine principalmente, fortalecieron en conjunto la dialéctica cultural a través de la imagen, siendo mutuamente el apoyo para incluso incrementar su valor internacionalmente.

## I.4 PRIMERA OLEADA DE INFLUENCIAS EXTRANJERAS. SU REPERCUSIÓN EN EL ARTE NACIONAL

Álvaro Obregón y José Vasconcelos fueron, como se ha mencionado, personajes clave para el avance tanto político, cultural y social del país en los años veinte, su importante misión de hacer ver al país como una nación en proceso de modernización asegurando el reconocimiento extranjero, en el cual se apoyó no sólo al arte mural como una forma de expresión de una sociedad civilizada, también se buscó incentivar la educación y la comunicación por medio de publicaciones masivas como periódicos, libros (en la previsión y consideración de que México tenía una alta población analfabeta), fotografías y cintas cinematográficas<sup>47</sup>, con el fin de que estas publicaciones llegaran al extranjero y reconocieran el régimen obregonista, de entre éstos podemos mencionar *El universal ilustrado* (1908), *La semana ilustrada* (1909), *Revista de revistas* (1910), *El universal* (1916), y *Excelsior* (1917)<sup>48</sup>.

La fotografía de hecho, fue una de las prácticas más realizadas durante la posrevolución por su aportación gráfica en los medios impresos aunque no considerada o al menos practicada tal cual como arte, era más una técnica de reforzamiento visual y como evidencia gráfica, aunque para entonces, tuvo importantes avances tecnológicos que ayudaron a incentivar la creatividad de los fotógrafos al momento de plasmar una imagen, podemos mencionar de manera destacada la técnica pictorialista, que si bien en el fotoperiodismo no era utilizado, daba rienda suelta a las grandes posibilidades que podía alcanzar la fotografía en el medio publicitario o para servicios particulares como el retrato de gabinete, y en cuanto al uso fotográfico como medio de documentación, el alcance creativo daba oportunidad de experimentar con el mismo contexto social y cultural que había en el país.

<sup>47</sup> Mraz, John. *México en sus imágenes*, 2014, p. 126.

<sup>48</sup> García Krinsky, Casanova, & Canales, *Imaginario y fotografía en México: 1839-1970*, 2005, p. 124

México así, llegó a ser visto en otros países como un destino atractivo para periodistas, escritores, poetas, maestros y artistas principalmente, e incluso cineastas como bien podemos señalar a Sergei Eisenstein, que además de reconocer la gran aportación cultural al mundo por las fuertes raíces prehispánicas e indígenas del país, era una oportunidad para muchos de realizar sus actividades profesionales y artísticas con referente a éstas cualidades nacionales, además de ser visto al país como un lugar idóneo para introducirse y ser partícipes en la formación icónica y nacionalista del México posrevolucionario.

El movimiento extranjero hacia al país había empezado desde finales del siglo XIX y en los primeros años del siglo XX, como podemos mencionar el caso de Hugo Brehme, Fotógrafo alemán, que había llegado a residir en México en 1908<sup>49</sup> y quien se dedicó a la técnica fotográfica con un alto estilo pictorialista con el que estaba amestrado y ser una técnica representativa en gran parte de su trabajo en México. Entre otros extranjeros que captaron a México a través de la fotografía tanto en los momentos de la Revolución como posterior, se identifican por ejemplo a François Aubert, Grant J. Bobier, Abel Briquet, Claude-Joseph-Désiré Charnay, Walter H. Horne, William Henry Jackson, Augustus Le Plongeon, Teobert Maler, Félix Miret, Charles Burlingame Waite<sup>50</sup>. Cabe destacar también la llegada de Guillermo Kahlo, fotógrafo alemán y padre de Frida Kahlo, llegando al país en 1891, aportando a la fotografía nacional, la documentación de monumentos y construcciones porfiristas con su preferente producción fotográfica de gran formato.

Curiosamente fue en los años veinte que hubo una notable inmigración en México, claramente podemos evocar tres causas que permitieron este movimiento extranjero al país, que si bien pudieron ser consecuencia del propio contexto internacional, no dejan de pertenecer a este punto crucial para la evolución del arte nacional y el conocimiento de México en el extranjero; por un lado se debe a que las propias manifestaciones artísticas y sociales cubrían ciertos intereses populares y postrevolucionarios dejando entre ver intenciones comunistas, lo que propició la idea de que en el país se podían

expresar libremente ideales políticos, esto daría pie entonces a una motivación para periodistas y escritores en documentar los antecedentes del país postrevolucionario y su proceso social, además de que culturalmente hablando, el arte prehispánico y el periodo de colonización mostrado mayormente en la arquitectura y pintura fueran un fuerte atractivo en el exterior y tomados en cuenta como parte de la formación histórica del país.

Otra razón que podemos mencionar es que en el Gobierno Obregonista tanto se invirtió en las publicaciones nacionales y que éstas también pudieran llegar al extranjero como muestra de que México había superado los conflictos que dieron pie a la revolución, como el hecho de que también llegó a financiar viajes de algunos extranjeros hacia México y de este modo hacer crecer el interés en el país a través de las artes, la cultura y la vida social que comenzaba a florecer como la fuerza progresista nacional.

Estos motivos fueron razón para la amplia circulación extranjera y de relaciones entre México con el exterior, pero fueron a su vez consecuencia del contexto mundial del que estuvieron mayormente afectados los países europeos y posteriormente repercutieron en América, principalmente en Estados Unidos; la Primera Guerra Mundial fue una causa hiriente para el lado europeo que provocó la emigración de artistas e intelectuales. Para los años veinte la Gran Guerra había dejado devastado y plenamente en decadencia económica a toda Europa, que el movimiento hacia otras tierras era más una necesidad de supervivencia, lo que sería la razón principal por la que durante este periodo hubiera tanto movimiento hacia el continente americano y así llegaron a México, considerándolo un refugio y un espacio libre de conflictos bélicos, por lo que no fue coincidencia la residencia de extranjeros y gran parte de ellos con inclinaciones izquierdistas o liberales en el país, no solo viniendo del lado europeo sino también de Estados Unidos como resultado de que éste se uniera al conflicto apoyando a Francia e Inglaterra.

Consecuentemente varios extranjeros llegaron a residir por cortos periodos y algunos otros a vivir permanentemente en México, la ma-

---

<sup>49</sup> García Krinsky, Casanova, & Canales, *op. cit.*, p. 44.

<sup>50</sup> *Fotógrafos en México* (Getty Research Institute)", s/f, [http://www.getty.edu/research/tools/guides\\_bibliographies/photography\\_mexico/fotografos.html](http://www.getty.edu/research/tools/guides_bibliographies/photography_mexico/fotografos.html), Consultado el 24 de octubre de 2016

yoría se dedicó a documentar o estudiar al México posrevolucionario y en el caso de la práctica fotográfica, a dejar un manifiesto gráfico de lo que reconocían llamativo de la sociedad mexicana y de la cultura sobretodo prehispánica. De entre estos personajes que llegaron a México durante ésta época de alto interés foráneo, Mariana Figarella menciona además de fotógrafos y pintores, a escritores y periodistas como Ernest Gruening, Carleton Beals ambos con ideales socialistas interesados en documentar al país a través de la vida social y política, llegaron a residir en México por largos periodos durante los años veinte, Katherine Anne Porter, también escritora y periodista quien se interesó más por destacar la vida cotidiana nacional y la cultura<sup>51</sup>.

Además, para quienes tenían ideales comunistas, el atractivo que representaba México como un país activo social donde el campesinado y la lucha social representaban a gran parte de la población y su plena búsqueda de identidad después de la revolución, fue parte del incentivo para que llegaran figuras de izquierda con la intención de escribir acerca del país y sus personajes revolucionarios como lo hizo Frank Tannenbaun. Para este punto sería importante destacar otros idealistas de izquierda como John Dos Passos, Bertram y Ella Wolfe, por su aportación al conocimiento del muralismo en el extranjero y su trascendencia dentro del país como una manifestación de resistencia y consecuentemente de complicaciones políticas. En el caso de Bertram y Ella Wolfe, destacan por su incursión política al partido Comunista Mexicano, su significativa aportación de Bertram Wolfe al periódico comunista *El machete* y por ser el biógrafo de Diego Rivera, dicha actividad política fue lo que ocasionó que Bertram Wolfe fuera expulsado posteriormente del país por sus fuertes críticas al gobierno obregonista<sup>52</sup>.

Como se ha señalado, la fotografía fue una herramienta potencial para la difusión cultural y social, realizada como una actividad periodística. Sin embargo en México, fue para el arte nacional un elemento artístico fundamental en la construcción icónica del país, incluso los artistas plásticos veían en ella su gran alcance como conexión entre la forma de percibir al mundo y la sensibilidad del artista que se complementaban bajo un lenguaje estético propio, reconocían también

su poder plástico y su capacidad de invención dentro de las técnicas y formas que podían realizarse, generar una “sensación de realidad”, sustancia que admiraban de la fotografía más que al propio estilo pictórico<sup>53</sup> con el que inicialmente practicaban la fotografía durante los primeros años del siglo XX, sobre de éste además, el interés de artistas extranjeros en México fue un pretexto para que ejercieran su actividad artística y pudieron contribuir en la transformación plástica que ha caracterizado al arte nacional durante este periodo, tal es el caso representativo de Edward Weston, fotógrafo estadounidense, Tina Modotti, fotógrafa italiana siendo primeramente modelo de Weston y Hugo Brehme, fotógrafo alemán que llegó a partir del año 1908.

En éste ámbito artístico la práctica fotográfica nacional se vio mayormente beneficiada con las aportaciones gráficas de los ojos extranjeros puestos en las tradiciones, la vida cotidiana y todo el folklor que representaba México mediante diferentes técnicas para exteriorizarlo. Sobre esto es primordial analizar la aportación de éstos fotógrafos que llegaron al país, principalmente de Tina Modotti, Weston y Brehme, pues su forma de representar a México bajo la lente varía dándole prioridad a ciertos aspectos visuales y que finalmente se volvieron parte de la iconicidad nacional, formando este manifiesto temático de la fotografía realizada en el país a raíz de la inmigración de estos artistas que dejaron un legado icónico en la fotografía durante su proceso de modernidad tanto de ésta como arte como del país ante la posrevolución.

Tenemos un periodo de búsqueda de la práctica fotográfica como plena fuente artística y por otro lado la intención de definirla bajo una estética independiente de las otras artes plásticas como la pintura, que al contrario sería el concepto y fundamento de la técnica pictórica, fueron estas dos vertientes que llegaron a México a partir de éstos fotógrafos y con las que primordialmente construyeron una manera de proyectar al país en sus imágenes. El movimiento pictorialista duró relativamente un tiempo corto, de 1891 a aproximadamente 1908, periodo que señala Mariana Figarella donde se muestra claramente una decadencia en cuanto al uso e intención de introducir técnicas tradicionalistas y semejantes a la pintura, sin embargo, se mantenía

---

51 Figarella, Mariana, *op. cit.*, p.46

52 *Ibid.*, p.47

53 García Krinsky, Casanova, & Canales, *op. cit.*, p. 130.

en consideración al momento de practicar la fotografía, basándose en ella y al mismo tiempo buscando hacerla parte de la modernidad, lo que podría considerarse una de las razones para que éste estilo empezara a transformarse a partir de las nuevas visiones de algunos artistas europeos y norteamericanos, de los cuales, Brehme formaría parte de la transición “entre los viejos fotógrafos pictorialistas y los introductores de los conceptos de la vanguardia purista”<sup>54</sup>.

Estas bases pictorialistas con las que había llegado Brehme a México, le ayudaron a buscar y representar la vida rural y campesina a partir de visiones idílicas, lo cual resaltó la imagen de un México principalmente folklórico, por ello su fotografía fue rápidamente identificada y digerida por un público nacional e internacional, permitiendo dar cuenta de un aspecto anticuado y estático que aparentemente representaba la vida cotidiana a través de su perspectiva exótica, un México propiamente pintoresco a través de su fotografía, que por un lado favorecía al tradicionalismo y se ajustaba a la comodidad visual folklórica, y por otro se haría necesario para el gobierno este tipo de representación del país, por lo que bajo estos conceptos visuales llegaría al exterior la imagen de un país que superó sus conflictos revolucionarios.

El trabajo de Brehme llegó a ser demandado y mayormente difundido en el extranjero con ayuda de las necesidades nacionales como lo fue la promoción del turismo, dejando manifiesto de su exótico tradicionalismo en producciones masivas de tarjetas postales que llegaron a países extranjeros, revistas ilustradas como *Helios* y *Revista de revistas*, periódicos, guías turísticas y libros de Alemania, Estados Unidos y México<sup>55</sup>, así como otras publicaciones extranjeras como *Mexican life* y *National Geographic*<sup>56</sup>. No es de exagerar que se le atribuya entonces como “constructor de un sistema gráfico de lo mexicano”<sup>57</sup>, pues esto ayudaría especialmente a formar la identidad mexicana a partir de ésta composición icónica e idealizada de la vida rural, el folklor y tradicionalismo mexicano, de la misma manera que lo hizo con su fotografía de paisaje, popularizando la imagen del país de una temprana identidad nacionalista, cómoda tanto para el nuevo gobierno emergido posterior a la revolución como para el público internacional.

En comparación de la obra fotográfica de Brehme con la de Edward Weston y Tina Modotti, la de éstos últimos es por lo contrario anti pintoresca, en la que muestran una búsqueda de modernidad en cuanto a la técnica y motivos, bajo el propio contexto social basándose en el dramatismo que bien podía representar la vida cotidiana, así que se contraponían a la visión tradicionalista que se tenía de México, especialmente de la que Brehme representaba, así como de los fotógrafos conservadores que mantenían una visión idealista.

Es importante mencionar que estos fotógrafos no coincidieron en el tiempo al llegar a México; Brehme llegó 17 años antes que la pareja Modotti y Weston, justo antes de que iniciara la Revolución. Sin embargo, se limitó a captar a través de su lente la vida según su representativo folklórico, y en torno a la revolución le podemos atribuir las fotografías de retrato de personajes emblemáticos como el de Emiliano Zapata y de algunas tropas federales, pero fue más trabajo documental que periodístico, por lo que mayormente fue reconocido por sus fotografías como elementos precursores del imaginario nacional.

De acuerdo con John Mraz, la figura de mexicanidad que idealizó Brehme resulta “retrógrada” en tanto por ignorar la situación de pobreza que cubría al país en gran porcentaje, lo cual nos da una idea de lo específico y selecto que eran sus motivos fotográficos para que éstos factores no aparecieran en sus fotografías, como el hecho de mostrar a un país simplemente idealizado haciendo de los conflictos y problemas nacionales situaciones insignificantes<sup>58</sup> aun cuando estuvo en el país durante el estallido de la Revolución.

Este perfil conservador que transmitía Brehme fue lo que lo mantuvo estático cuando la fotografía nacional se vio transformada a partir de la llegada de Tina Modotti y Edward Weston (1923), incluso puede ser más importante la aportación de Tina Modotti por su fuerte compromiso con los ideales comunistas, que por obvias razones, al contrario de Brehme, la situación social y la pobreza del campesinado sería lo menos que Modotti ignoraría del país.

---

54 Figarella, Mariana, *op. cit.*, p. 59.

55 Mraz, John, *México en sus imágenes*, 2014, p. 136.

56 Benigno, Casas, s/f, *Hugo Brehme: el paisaje romántico y su visión sobre lo mexicano*, Dimensión antropológica, <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=1683>, Consultado el 13 de noviembre de 2017

57 Mraz, John, *op. cit.*, p. 136

58 *Ibid.*, p. 136.

Por otro lado, Weston en cuanto a las divisiones ideológicas debido a las inclinaciones políticas que había en México, siempre se mantuvo bajo un perfil neutro, pues la política no fue de su interés o al menos una razón importante para que se mantuviera como fotógrafo activo en el país. Sin embargo, la aportación que hizo hacia las nuevas perspectivas de la fotografía nacional, fue prestar atención en lo que parecía inadvertido; una de sus especialidades era captar las formas y las texturas de tapetes y artesanías, así como objetos que eran símbolos de modernidad y la fotografía de desnudo que rompe con las convenciones sociales acerca de la sexualidad y el erotismo. Si bien esta observación más profunda hacia el detalle de aquellas cosas que tenían un carácter artesanal y que podría ser parte de la iconicidad nacionalista con el que estuviera familiarizado el imaginario mexicano, en realidad su trabajo no es considerado para nada pintoresco, sino que adquiere tendencias cubistas por el nivel de abstracción que caracterizaron a sus imágenes.

Resulta importante su moderna visión de lo tradicional, motivos y objetos que podrían ser el representativo de la iconicidad nacional, pero con una forma peculiar de capturar la esencia del objeto bajo la intención de que ésta no llegara a los estándares de representación folklórica y alejarse cuanto más se pudiera de lo pintoresco y de lo que resultara tradicionalista, logrando así romper la esquematización de los objetos artesanales y su dogmatismo icónico. Esta visión e intención fue por mucho reconocida por los artistas plásticos de la época, como bien podemos hacer mención de Siqueiros y sobre todo de Diego Rivera, con el cual mantuvo una relación muy estrecha en cuanto a concernir sus motivos y la manera de manifestarlo con su correspondiente plástica, incluso esto involucró una concordancia entre la propia pintura con la fotografía, como lo podemos apreciar en los murales de la Secretaría de Educación Pública en la que Diego Rivera pintó su autorretrato basado en una fotografía tomada por Weston en 1924<sup>59</sup>.

Además de Weston, Modotti mantuvo un compañerismo especial con Diego Rivera, no solo por el contexto artístico, sino también por

las tendencias comunistas con las que simpatizaban. Cabe mencionar que en este punto, se vuelve una referencia artística importante el periódico semanario *El machete*, el cual hizo evidente la confrontación entre el medio artístico y el político, siendo éste fundado por el Sindicato de Pintores y Escultores de México en 1924, justo en el año en que José Vasconcelos deja la Secretaría de Educación Pública, lo cual implicó un corte significativo en el apoyo otorgado para las artes y especialmente para los muralistas. De esta manera los artistas se mantuvieron activos políticamente y tiempo posterior formaron parte también del Partido Comunista Mexicano creado a raíz del periódico semanal, dicho partido fue apoyado por artistas como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, Máximo Pacheco y Germán Cueto<sup>60</sup>.

Se vuelve emblemático entonces la participación de Tina Modotti en el periódico *El Machete*, como participante activista extranjero con ideales a favor de la lucha social que estaba emergiendo en el país. Modotti se integró al periódico en 1925, aunque su trabajo fotográfico comenzó a aparecer en las publicaciones en 1927, cuando oficialmente formó parte del periódico<sup>61</sup>. Esta época en la que su fiel sentido idealista convergía con su profesión artística corresponde a la segunda faceta de Modotti como fotógrafa, considerando que en la primera pertenece su introducción a la práctica fotográfica gracias a Edward Weston al tiempo en que ingresaron a México en 1923, misma etapa en la que su trabajo fotográfico manifestaba la maestría de Weston bajo su propia experimentación pero aún no desarrollaba su estilo.

En esta segunda fase, Modotti muestra su total rechazo al trabajo fotográfico que tiene un argumento pintoresco como muestra de lo que podría definir al nacionalismo y la mexicanidad, por el contrario ella buscaba mostrar la identidad mexicana "*a partir de la realidad histórica del país y [no a partir de] sus atributos naturales*"<sup>62</sup>, es decir, que más allá de conformar un imaginario idílico de un país con claras diferencias entre clases sociales, la extrema pobreza, inconformidades por parte del pueblo agrario, el campesinado y las disputas políticas, era la visión que un pueblo herido tenía que confrontar a partir de sus conflictos y limitaciones teniendo pleno conocimiento de ello,

---

<sup>59</sup> Figarella, Mariana, *op. cit.*, p. 89.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>61</sup> Lowe, Modotti, Weston, & Barbican Art Gallery, *Tina Modotti & Edward Weston: The Mexico Years*, 2004, p. 26.

<sup>62</sup> Mraz, John, *op. cit.*, p. 139.

por lo que el medio visual usado en *El Machete*, sea éste fotográfico, grabado o ilustración, conformaban la extensión y la fuerza para transmitir este conocimiento, por ello los artistas que participaron en estas publicaciones daban una alta prioridad a los elementos gráficos con la firme idea de que éstos no ilustraban precisamente a la información escrita, sino el texto ilustraba a las imágenes.

El trabajo más simbólico en el que destaca su fiel idealismo comunista es su serie de íconos revolucionarios que realizó en 1927<sup>63</sup>, donde tomó referencias emblemáticas del comunismo como la hoz y la carrillera, además como elemento agrario simbolizado por la mazorca y la guitarra como un representativo de la música corrida popular hecha para dar a conocer momentos específicos de la revolución. Con estos elementos conforma una metáfora acerca de la revolución que en cuanto a estética guarda una similitud y maestría al estilo de Weston, pero la fuerza ideológica que logra manifestar le otorga un estilo único, pues completa el proceso del diálogo visual que rompe lo tradicionalista de la iconicidad nacional hacia una intención clara y demandante del contexto social, a diferencia de Weston que se centra particularmente en el objeto bajo su propia esencia a partir de su textura y forma. Otro trabajo importante para su labor como activista es un fotomontaje llamado *Elegance and Poverty* (1928), en el que contrasta la necesidad de un individuo con extrema pobreza sentado en una banqueta y en el muro a espaldas del sujeto, un anuncio de ropa de alta costura con la leyenda “desde la cabeza a los pies, tenemos todo lo que requiere un caballero para vestir elegante”.

Es apreciable el sumo compromiso con el que Modotti se entregó a la práctica fotográfica como un ejercicio artístico y al mismo tiempo como una práctica visionaria ante la desigualdad social en México, incluso se puede atribuir con seguridad que su trabajo formó el inicio de un equilibrio entre la estética fotográfica y la esencia propagandística ante esas causas sociales, y por esta sensación que percibió de la fotografía, le hizo preguntarse si pudiera ser la propaganda arte<sup>64</sup>, un cuestionamiento que nació tras un conflicto sobre si podía hacer arte mientras su vida se revelara por su activismo político y sus ideales comunistas.

La llegada al país de Weston y Modotti significó la abertura panorámica de lo que el ejercicio fotográfico podía llegar a representar en medio de la búsqueda de la identidad nacional, particularmente la aportación de Modotti en su segunda etapa de crecimiento en la materia, transformó la forma de expresión popular fortaleciendo el arte fotográfico al llamado de las exigencias sociales y expresión de las inconformidades tras el nuevo régimen formando parte de los tipos gráficos que podían ser utilizados para manifestaciones activistas además del grabado, la pintura y la ilustración, ya que la fotografía era el arte únicamente desarrollado bajo estándares pictorialistas y tradicionalistas, lo cual fortaleció la relación de Modotti entre los demás artistas plásticos y no precisamente con sus homólogos fotógrafos. Para Manuel Álvarez Bravo resulta el real fruto del estilo de Modotti la fotografía de su etapa de transición entre lo que fue su periodo romántico y el revolucionario, época en la que capturó las manos de un obrero tomando una pala para construcción con un *close-up* en el que destellan las arrugas y heridas, captando la forma de las manos tomando el objeto, es así para Álvarez Bravo la verdadera esencia y estilo de Modotti<sup>65</sup>.

Además de su trabajo personal y el realizado para *El Machete* (aunque no se tiene referencia si era realmente para fines periodísticos), hizo fotografía por encargo de los pintores y muralistas para poder difundir su trabajo entre los años 1926 y 1930, donde documentó obras murales especialmente de Diego Rivera, Siqueiros, Orozco, Xavier Guerrero, Máximo Pacheco, Manuel Rodríguez Lozano, lo cual Modotti lo percibió como una forma de sustento económico mientras residía en el país y aun siendo fotografía documental, su técnica pudo capturar de una manera limpia la relación entre el mural y su contexto arquitectónico. Los artistas murales entendían el poder de la fotografía y por el contrario no dudaban de la capacidad de ésta técnica en el ámbito artístico ni fue vista como un desajuste artístico entre ésta y la obra mural o de caballete, por ello además de las ideologías predominantes como foco de representación en los medios artísticos, Modotti como Jean Charlot y Weston encajaron con la forma artística nacional pudiendo incluso evolucionarla para

---

63 Figarella, Mariana, *op. cit.*, p. 89.

64 Lowe, Modotti, *et al.*, *op. cit.*, p.26.

65 González Cruz Manjarrez & Modotti, 1999, *Tina Modotti y el muralismo mexicano*, 1999, p. 15.

las próximas generaciones de fotógrafos en el país, de tal modo la fotografía oficialmente formaría parte de las artes nacionales.

Después de que fuera deportada del país en 1930 por los conflictos políticos que tuvo a raíz de sus ideales y acciones comunistas, Modotti heredó sus cámaras fotográficas a Lola y Manuel Álvarez Bravo, una Graflex y una 8 x 10 que originalmente pertenecía a Edward Weston y que al momento de su partida la dejó en manos de Modotti, también Manuel Álvarez Bravo tomó el puesto de Modotti en *Mexican folkways*, además de que se encargó del trabajo documental para pintores y muralistas que quedaron pendientes tras su exilio<sup>66</sup>.

Esto representó de manera simbólica la herencia artística que dejó Modotti para estos nuevos artistas que se incorporaban recientemente al ejercicio fotográfico, justamente en este año de 1930, Lola y Manuel Álvarez Bravo fundaron su Taller de Fotografía donde Lola pudo obtener más libertad de ejercer la práctica y crecer tras la sombra que dejaba por encima Manuel Álvarez Bravo sobre ella. Ambos fueron aprendices de Modotti y después de que los introdujera al arte fotográfico, Álvarez Bravo fue reconocido como *“el primer mexicano en adoptar una postura militante de antipintoresquismo en la representación de México”*<sup>67</sup> y es por mucho el caso más representativo acerca de la evolución del arte fotográfico nacional a partir de la inserción extranjera.

De ahí que el nivel de fotografía nacional empezara a ser mucho más reconocido internacionalmente, además de que la influencia de estos personajes extranjeros conformara y fortaleciera las bases de la fotografía nacional. En el caso de Manuel Álvarez Bravo, se mantuvo una plena correlación con los artistas plásticos y a partir de ahí buscó también definirla como un arte independiente de las demás artes plásticas, una ideología propia de su mentora y a través de ella la de Weston. De acuerdo con Mraz, quien inicialmente había inspirado a Manuel Álvarez Bravo a entrar en el medio fotográfico fue Hugo Brehme<sup>68</sup>, sin embargo, pudo reconocer a la fotografía como un medio que podía ofrecer más que una estética pintoresca y un imaginario idílico gracias a su mentora, de tal forma que también valorizó

las restricciones de la práctica como un medio de comunicación social y de éste modo se impulsó a ejercerla a contra corriente a través de la ironía visual.

Tal fue la importancia de Brehme como artista tradicionalista, que tanto él como los seguidores de la estética popular y pintoresca ayudaron a formar todo ese espacio idílico que buscaba el país tras los conflictos internos, así como ser la principal fuente de inspiración para los nuevos artistas en el medio fotográfico y más aún para el naciente mundo cinematográfico nacional. La fuerza visual sobre todo por la estética idílica que transmitía Brehme, concedió a los siguientes años una influencia no permanente pero sí significativa para la expresión nacional y del mismo modo en que fue atraído Manuel Álvarez Bravo por ésta tendencia pintoresca a través de Brehme, también lo fue para Gabriel Figueroa<sup>69</sup> convirtiéndolo en el máximo representativo (al menos así lo fue para su primera etapa en el cine) de la estética pintoresca en el medio cinematográfico.

En el terreno mexicano estas dos vertientes, tanto lo pintoresco como lo antipintoresco fueron significativos para el arte fotográfico, ya que a partir de la inmigración de estos artistas y sus diferentes aplicaciones en la fotografía, formaron una visión icónica ideal para la transformación y evolución del arte nacional. Mientras tanto, estos fotógrafos se volvieron motivo de admiración para los propios fotógrafos mexicanos, convirtiéndose en seguidores de ellos como lo fue Luis Márquez, Rafael Carrillo y Rafael García que mantuvieron un estilo idealista y pintoresco basado en la fotografía de Hugo Brehme, y por otro lado tenemos a Agustín Jiménez, Aurora Eugenia Latapí, Lola y Manuel Álvarez Bravo, quienes fueron fotógrafos seguidores de Tina Modotti y Edward Weston por su tendencia novedosa que muestra a un México mucho más real que idealizado y su poder plástico para transformar las tendencias tradicionalistas a favor de la modernidad estética sin recurrir a lo pintoresco. El trabajo de estos artistas, tanto extranjero como nacional se volvería parte de la historia de la fotografía icónica mexicana, aun teniendo por diferencia la forma de capturar al país por medio de sus diferencias idealistas, tanto en materia política como en la artística.

---

<sup>66</sup> Álvarez Bravo, Oles, y Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época*. 2012, Pp. 20.

<sup>67</sup> Mraz, John, *op. cit.*, p. 143.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p.143

<sup>69</sup> *Ibid.*, p.136

A partir del momento en el que se introducen al medio fotográfico Lola y Manuel Álvarez Bravo, así como los otros fotógrafos nacionales y los artistas tempranos interesados en las tendencias plásticas que se volvieron parte del representativo visual del país, se conforma una nueva etapa para el medio artístico nacional. Recordemos que justo durante los años treinta el cine empieza a ser un medio de interés para los nuevos artistas después de que la fotografía había ganado su reconocimiento en el país apenas como un medio artístico masivo, lo que significaría también un proceso de aceptación de este nuevo ejercicio artístico como tal, más que como un medio con motivos de publicidad y comunicación. La introducción extranjera de diferentes tendencias y movimientos artísticos recientemente comenzaba a florecer de manera significativa con los artistas que llegaron al principio del siglo XX y a lo largo de la historia nacional seguirán conformando la influencia básica para la transformación de las artes incluyendo a la industria cinematográfica.

Los años treinta fue una etapa de transformación y fortaleza en las artes a partir del congenio y aportación vinculado con los artistas extranjeros y la simbiosis entre éstos y los artistas nacionales, incluso las bases del representativo nacional puestas en el medio cinematográfico a través de Sergei Eisenstein, Gregori Alexandrov y Eduard Tiseeé con su llegada al país durante este mismo periodo donde nuevamente, Diego Rivera sería el contacto directo entre el arte plástico nacional y en lo que realizaría Eisenstein sobre México, quienes se conocieron en Rusia en 1926. A través de las conversaciones que mantuvo con el muralista y fuentes escritas sobre México, en especial *Mexican folkways*, revista editada por Diego Rivera, además de otros escritos como *Genius of Mexico* de Huber C. Hering, *Mexico and its Heritage* de Ernest Gruening y *Idols behind altars* de Annita Brenner, conformarían su perspectiva acerca del país, lo cual plasmaría en su obra preliminar. De tal modo, fue significativa la influencia en el cine de Eisenstein al ser pionero en la representativa de iconicidad nacional en la naciente industria cinematográfica, además de que en su trabajo se vio reflejado su referente inicial de las obras murales y el tratado que tuvo con los artistas nacionales.

Se traslada hacia el cine, gracias a la aportación del cineasta soviético, un sentido icónico y llamativo de lo que percibía del país, su gran herencia quedó inmortalizada en su inconcluso filme *¡Que viva México!*, y a partir de su obra, el cine nacional tomaría en cuenta ésta “*significación trascendente con el contraste en entre bellos paisajes, abundantes nubes fotogénicas, y el hieratismo indígena, expresivo de un destino histórico cargado de tragedia y de temple heroico frente a la adversidad y la fatalidad*”<sup>70</sup>.

Por otro lado, Eisenstein analizó las inquietudes nacionalistas de los intelectuales mexicanos para poderlas plasmar en su filme, donde quedaría expresado una simbiosis entre la temática folklórica turística y las inquietudes nacionalistas. Sin embargo, la película finalmente fue condicionada por el propio Estado bajo un nacionalismo mexicano, pues la principal intención de Eisenstein fue reflejar los conflictos sociales de México y que su filme estuviera más allegada al realismo mexicano donde tenía contemplado mostrar en una parte el argumento de la Revolución contra Porfirio Díaz en 1910 a partir de la disputa entre clases sociales en las haciendas, pero su estadía en México fue limitada por el propio Estado que le impuso sutilmente a evadir esos conflictos que intentaba sugerir en su proyecto con la excusa de que no habría razón para hacer relevancia entre las diferencias de los grupos sociales si estos conforman a la nación mexicana por igual, de tal modo el argumento tuvo que ser modificado<sup>71</sup>.

Con todo y las limitaciones que pudo tener su proyecto, aun quedando sin concluir el montaje de la película, Eisenstein marcó el inicio de la representativa nacional a través del medio cinematográfico en el país, influyendo de este modo en fotógrafos como Agustín Jiménez y Luis Márquez, quienes se interesaron en su proyecto y entablaron relación con el cineasta. Así, el trabajo de ambos fotógrafos tendrían las tendencias del estilo de Eisenstein, y en especial los de Luis Márquez que serían utilizados para diversas revistas, sin embargo, no consiguió un alto prestigio como el que tenía Eisenstein y su equipo de trabajo de manera internacional<sup>72</sup>. A pesar de ello, ambos fotógrafos lograron posicionarse dentro del medio cinematográfico, aunque no con la misma fuerza como con la que en realidad meritaba por la calidad de su trabajo.

---

<sup>70</sup> García Riera, Emilio, *et al.*, *op. cit.*, p.92

<sup>71</sup> de los Reyes, Aurelio, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, 1987, p. 109.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p.112

Después de Eisenstein su influencia quedó marcada principalmente en películas posteriores como *Janitzio*, *Rebelión* y *Redes*, ésta última filmada por Paul Strand que fue considerada como “*el mejor ejemplo mexicano de un cine de crítica social al modo del promovido por el realismo socialista de inspiración stalinista*”<sup>73</sup>. La realización de películas en el país involucró a cineastas extranjeros como Paul Strand, Alex Phillips, Ross Fisher quienes estuvieron a cargo de la dirección de fotografía y directores como Fred Zinnemann, Arcady Boytler, Boris Maicon, David Kirkland, Robert Curwood, que de mayor relevancia fue el trabajo de Arcady Boytler colocando en el cine clásico mexicano la película *La mujer del puerto* (1933). Algunos de ellos venían de Hollywood, tal es el caso de David Kirkland quien había dirigido 20 películas en Hollywood antes de llegar a México y Robert Curwood, por lo que partir de la producción de sus películas, comenzó un enlace directo entre el cine de Hollywood y la naciente industria en el país.

A partir del reconocimiento de las artes bajo su propio avance, ahora incrustándose la industria cinematográfica a la plástica artística nacional con el fuerte referente del muralismo y la producción fotográfica a partir de la aportación extranjera y sus modificaciones a la apariencia tradicionalista que representaba mirar a México, se forjó no solo la iconicidad nacional y el máximo representativo del país hacia la perspectiva internacional por medio de todo su folklor y cultura, sino también las bases para contradecirlo y mostrar a un México con sus propios limitantes y conflictos que le aquejaban, así como su profundo contraste de niveles sociales, sin dejar de considerar repre-

sentarla con un alto nivel estético a través de las diferentes manifestaciones artísticas y al mismo tiempo poner al alcance de las nuevas generaciones la total libertad de romper los dogmas folklóricos sobre la iconicidad mexicana.

Tanto Edward Weston, Tina Modotti, Hugo Brehme en el campo de la fotografía, Pablo O'higgins en la pintura mural, como Serguei M. Eisenstein en el cine, fortalecieron la capacidad de poder moldear la perspectiva nacional y se volverían en gran medida el argumento a seguir para los nacientes artistas como el caso de Gabriel Figueroa, que no solo tomó de referencia las tendencias artísticas extranjeras como el expresionismo alemán, que le ayudaron a implementar una iconicidad en el arte mexicano a través del manejo de claroscuros, sino que además el arte nacional se volvería simbólico para seguir sus estándares iconográficos y poder crear nuevas formas de ver el cine mexicano a partir de la participación de éste con otros artistas emblemáticos extranjeros, como en su primera parte de la carrera con Alex Phillips o en su etapa cumbre de contradicción a las tendencias nacionalistas que por años había inculcado en su propio trabajo artístico y que logró romper con las películas realizadas bajo la dirección de Luis Buñuel.

---

73 García Riera et al., op. cit., p.92

## I.5 GABRIEL FIGUEROA COMO DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA. DESARROLLO DE SU TÉCNICA

Figueroa escaló dentro del cine hasta llegar a ser director de fotografía después de cuatro años de haber empezado como *stillman*, un éxito que muy pocos podrían alcanzar. En 1936 debutó en la dirección de fotografía con la película *Allá en el rancho grande* dirigida por Fernando de Fuentes, película que representó el inicio del reconocimiento del cine mexicano de manera internacional, pues fue la primera película mexicana premiada en el festival de cine de Venecia de 1938 por la mejor contribución artística<sup>74</sup>. La película es una comedia ranchera que es desarrollada con canciones y ritmos icónicos mexicanos, esto coloca a la película en un contexto nacionalista e indiscutiblemente fue un logro comercial atribuido en gran parte a las secuencias musicales y al manejo de la imagen, ésta última lograda por Gabriel Figueroa.

El género de comedia ranchera se inicia con ésta película, en el que era necesario tener un especial cuidado con el manejo de las secuencias musicales y el tratamiento de la imagen. El trabajo de Figueroa dentro de éstas secuencias era hacer que la narrativa visual fuera de la mano con la música; no está de más agregar que aunque la música no era su terreno profesional, sí la entendía y apreciaba por ser uno de sus mayores intereses artísticos de joven y por estudiar durante un breve periodo en el Conservatorio Nacional de Música, así pudo concebir de manera natural la constante de ritmo y narrativa musical, así que emplearlo en la narrativa visual era cuestión de llevar la forma del movimiento del sonido a la propia imagen, Figueroa en este caso dedujo ingeniosamente qué tomas y en qué momento serían necesarias. Cabe señalar que la música fue grabada durante el rodaje, mientras se realizaba la escena, toda la música fue interpretada por los personajes y fue una situación que hizo la producción más complicada, pues no era una técnica que se realizara comúnmente, mucho menos en las producciones de Hollywood.

Fue en realidad una obra excepcional, tanto en la composición visual de toda la película como en la secuencia musical. Durante el filme Figueroa fue libre de manejar la composición, por consiguiente la iluminación y manejo de la cámara dependían de él, pero tuvo un minucioso cuidado en cómo sería la narrativa de las secuencias musicales, estas secuencias duran un total de 22 minutos aproximadamente durante toda la película, Figueroa sabía durante la preproducción cómo manejar estas tomas y sobretodo por el caso de una canción en especial que se repetía tanto al inicio como al final de la película, que de acuerdo al director, la intención de la canción repetida era establecer un cierre en principio y fin de la narrativa.

Quien hizo la edición de la película fue el mismo Fernando de Fuentes, él le dio ritmo a la secuencia musical con el material filmado por Figueroa, es importante destacarlo, pues de Fuentes tuvo en sus manos el armado del material y dependió de él que se mantuviera el ritmo de las secuencias y la forma de la narrativa que Figueroa filmó. La comunicación entre de Fuentes como director y Gabriel Figueroa como cinefotógrafo tuvo que haber sido muy cercana para así poder sincronizar y homogeneizar tanto la narrativa musical como la visual durante todo el filme.

Como se ha mostrado en puntos anteriores, la influencia que ayudó a Gabriel Figueroa a establecer su propio estilo y además ser reconocido como un trabajo icónico del cine mexicano, fue en gran parte el arte plástico, sobre todo de los muralistas, así como el cine expresionista alemán, con el que solidificó su forma de manipular la iluminación y que ésta connotara expresivamente el ambiente visual, con los claroscuros y perspectivas no realistas<sup>75</sup>.

<sup>74</sup> Higgins, Ceri, *op. cit.*, p. 125.

<sup>75</sup> Sánchez, Lacy & Orellana, Margarita, *op. cit.*, p. 7.

A Figueroa le son reconocidos los espectaculares cielos y paisajes, esto porque su técnica está basada en la perspectiva curvilínea, aprendida sin lugar a dudas del Dr. Atl, tomando en cuenta también la técnica de Gregg Toland y la pintura de Diego Velázquez<sup>76</sup>. En ello es importante considerar el lente usado, por ejemplo, Figueroa prefería objetivos de 24 y 28 mm, aunque no era común usarlos, Figueroa pudo desarrollar la perspectiva que podía considerarse imposible lograr y que imitara la perspectiva de las pinturas como lo pensaba el mismo Dr. Atl. Ésta técnica se basa en que las líneas curvas aportan una sensación de mayor rango de visibilidad en una imagen.

Los cielos reconocidos de la técnica de Figueroa para poder conceptualizar el paisaje con predominantes nubes tienen que ver con detalles que conformaban inquietudes en Figueroa acerca de cómo las percibía, según como lo afirma Figueroa en una entrevista:

“Otra preocupación mía fue cuando leí un libro sobre Leonardo Da Vinci, en el que decía él, recomendaba que había que cuidar sobre todas las cosas el color de la atmósfera. Digo: ¿Cuál color, si no lo vemos? Entonces yo ahí me enteré, empecé a buscar, un Smoge muy ligero, que la vista no percibe pero el lente sí. Entonces empecé con filtros hasta que di con unos filtros infrarrojos que usé mucho. Por eso en Italia, cuando ya había tres premios en el festival de Venecia, ahí decían: “los fierros de Figueroa”, por el partido que les sacaba a las nubes y a todo aquello”<sup>77</sup>

Figueroa también declara haberse influenciado antes de los pintores mexicanos, de los europeos, los cuales tenían un amaestramiento y cuidado de la iluminación en el color como las obras de Rembrandt, además menciona a Jan Veermer, de quien comenta Figueroa su factor principal era la iluminación con una precisión increíble y su composición principalmente giraba en torno a la luz. Un poco por el contrario a como lo hacía Rembrandt, quien no se preocupaba tanto por la luz, sin embargo mantenía una exactitud en su manejo.

De estos artistas se traslada a sus máximos referentes de la pintura nacional donde además de tomar en cuenta a Diego Rivera, Orozco y Siqueiros, tomaba referencias de Posada, Leopoldo Méndez y menciona el caso especial de Orozco a quien le había declarado atreverse a copiar su obra *El Réquiem* (1928) para su película dirigida por Emilio Fernández, *Flor Silvestre* (1943), en la que no hay una situación de réplica de obra, sino más bien sugiere una congruencia en la forma de percibir al mundo en las distintas plásticas que se unían para dar una identidad propia a la plástica nacional, al menos ése fue el resultado de este acto, en el que si bien, ésta fue una copia, en las demás películas realizadas por Figueroa conserva la fidelidad en la estética nacional que se asemeja de manera positiva a la esencia de los pintores mexicanos.

De acuerdo con Figueroa, el claro ejemplo del estilo que propuso dentro del cine nacional lo encuentra mejor plasmado en *María Candelaria* (1943) así como en *Flor Silvestre* (1943) con el que ganó un Premio en el Festival de Cannes en Francia. Cuenta Figueroa en cuanto a la experiencia de haber trabajado con Emilio Fernández, acerca de la razón por la cual tuvo total libertad de los encuadres y seguimientos con la cámara a partir de su primera película realizada juntos *Flor Silvestre*, se trataba de un emplazamiento donde Dolores del Río se sube a un carrito dirección a su pueblo, Fernández le indicó que pusiera la cámara donde quisiera, según Figueroa, el director no tenía idea de que las pruebas con la cámara para este emplazamiento fueran más allá de sus expectativas, lo cual dejó muy animoso y satisfecho al director, desde ese momento Emilio Fernández le concedió esa libertad de poner la cámara donde quisiera, posterior a Fernández gozaría de una libertad similar solamente con Gavaldón e Ismael Rodríguez<sup>78</sup>.

---

<sup>76</sup> Higgins, Ceri, *op. cit.*, p. 45.

<sup>77</sup> Figueroa citado en Huacuja del Toro, *Los artistas de la técnica: historias íntimas del cine mexicano*, 1997. p. 187.

<sup>78</sup> Huacuja del Toro, *Los artistas de la técnica: historias íntimas del cine mexicano*, 1997. p. 186.

Esta libertad era altamente prodigiosa, pues muy pocos fotógrafos en el medio podían sugerir sin que fuera antes autorizado por el director o que alguna propuesta saliera de lo esquematizado por los *story board* previamente armados, donde se discute con el director de fotografía la forma de resolver los encuadres y el emplazamiento; el caso más famoso es el de Gregg Toland, uno de los mejores directores de fotografía de Estados Unidos y que gozó de este privilegio en la industria hollywoodense. Figueroa experimentó éste hermetismo entre director y fotógrafo cuando trabajó con John Houston, quien como director decidía dónde sería colocada la cámara, Figueroa pensando que la forma de trabajo sería similar que con John Ford cuando filmaron *El fugitivo* (1947) (con quien hubo dinamismo y mutua colaboración dentro de su labor), Figueroa se atrevió a sugerir sobre dónde colocar la cámara en la película *La noche de la Iguana* (1963), y al momento Houston escatimó el atrevimiento de la sugerencia pero finalmente le pareció buena la propuesta, por lo que Gabriel Figueroa afirma que el 30 % de la película fue realizada con su fotografía y el otro 70% fue del director Houston.

La colaboración entre director y fotógrafo es muy restringida, en la mayor parte de los casos es el director quien le dice al director de fotografía cómo y en qué momento debe poner la cámara y Figueroa fue uno de esos pocos casos en la que había posibilidad para un trabajo colaborativo entre estos dos pilares dentro de una producción cinematográfica. Pero aun siendo colaborativo el peso que tiene el director sobre la película es predominante, aunque no la fuerza mayor tomando en consideración el papel del productor dentro de una producción fílmica.

# **CAPÍTULO II**

**DEL MISTICISMO MEXICANO  
A LA INTRODUCCIÓN SURREALISTA**

---







# CAPÍTULO II. DEL MISTICISMO MEXICANO A LA INTRODUCCIÓN SURREALISTA

---

## II.1 EL DENOMINADO CINE DE ORO

---

Existe la controversia de qué periodo exacto corresponde a la época que se le denomina *El cine de oro mexicano*, pues ésta se ha tratado de definir según el contexto y los puntos preliminares que la originaron, algunos investigadores como Charles Ramírez Berg, Maricruz Castro y Robert Irwin, ubican a esta época entre los años 1936 y 1956, a raíz de la contribución de Hollywood en la industria nacional y a la par en que Estados Unidos se denominaría internacionalmente como un Imperialismo cultural<sup>79</sup>.

Sin embargo, como se señaló al inicio de esta investigación, se hablará del cine de oro en un periodo de 4 años específicamente, como coinciden señalarla los investigadores Emilio García Riera y Obed González en los años de 1941 a 1945<sup>80</sup>, época en la que México actuó como aliado activo de Estados Unidos durante la segunda guerra mundial y que por el apoyo, Estados Unidos benefició a México entre otras cosas, con la producción cinematográfica nacional, de éste modo la calidad tanto del trabajo técnico para la producción, la argumentación temática, los actores, directores y fotógrafos, así como en el aspecto musical y escenográfico, se elevó exponencialmente (aunque no tanto como lo esperado en un inicio, ya que el mayor benefactor a través de la industria del cine sobre todo durante el conflicto contra el Eje fue el cine estadounidense), por lo que incrementar la

calidad cinematográfica no parecía resultar una pérdida económica para el país, con tal de dar lo mejor que pudiera ofrecer la industria y así el cine nacional fuera reconocido de manera internacional.

Por otro lado, las intenciones de Estados Unidos en apoyar a la industria cinematográfica mexicana, tenía que ver con uno de los más importantes usos que finalmente tuvo el cine, como un medio propagandístico potencial durante ésta época, considerando que entre los años 1942 y 1943 fue un tiempo sumamente significativo para la Segunda Guerra Mundial y que al mismo tiempo se trataba de una guerra ideológica a través de la industria cinematográfica internacional<sup>81</sup>.

México tenía como gobernador a Ávila Camacho en el periodo de 1940-1946 y durante éste se pretendía llevar a cabo un proyecto de unidad nacional frente a los conflictos que estaban aconteciendo en todo el mundo, y entre ello, era conformar una reconciliación con Estados Unidos, razón por la que México pasó a ser uno de los aliados en tanto Estados Unidos requeriría convenientemente conformar también esta relación.

---

<sup>79</sup> Castro, Maricruz & Irwin, Robert Mckee, *El cine mexicano "se impone": mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*, 2011, p. 9

<sup>80</sup> García Riera, Emilio, *et al.*, *op. cit.*, p. 120.

<sup>81</sup> Peredo, Castro, *Cine y propaganda para Latinoamérica: México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, 2011, p. 81

Por consiguiente, se hacía más evidente el vínculo entre la industria cinematográfica de México y el de Estados Unidos, además de que el cine estadounidense por medio del apoyo del Estado "*impulsó el doblaje, la distribución y exhibición de cortometrajes culturales y educativos*"<sup>82</sup>, según el estudio de la población latinoamericana a través de sus embajadas y consulados, para que con ello aumentara la audiencia entre esa población, aunque en un principio con la intención de hacer crecer la industria hollywoodense, pero los conflictos internacionales trajeron consigo la necesidad del Estado en usarlo como medio propagandístico, por lo que se volvería la finalidad potencial para promover esta industria a razón de la guerra.

Incluso para promover toda su ideología ante la guerra a través de la propaganda, se creó en Estados Unidos la Oficina de la Información de la Guerra (United States Office of War Information, OWI) fundada en 1942, y antes de este departamento se había fundado la Oficina del Coordinador para Asuntos Interamericanos (OCAIA) dirigida por Nelson Rockefeller, el gobierno y la industria del cine mexicano<sup>83</sup>, que aunque cumplirían funciones similares por medio de las intenciones propagandísticas, OCAIA sería el organismo que promovería sobre todo al cine nacional y aún más a la de Hollywood utilizando campañas para Latinoamérica.

Cabe mencionar que para ambas partes, tanto para el Eje como para Estados Unidos y los Aliados, la dominación sobre los países latinoamericanos desde años atrás era una necesidad estratégica. Alemania trató de incrementar los convenios de comercialización, industria y promoción propagandística en estos países y con mayor importancia en México. No obstante, a partir del acuerdo con Estados Unidos y al declararse México oficialmente como su aliado, todos los intentos propagandísticos provenientes del Eje como era el caso de los filmes que en un inicio habían entrado durante los años treinta al país se vieron anulados y prohibidos a partir de los últimos años de ésta década y durante todo el periodo que duró la guerra<sup>84</sup>.

En tanto el Eje puso su mirada hacia los países latinoamericanos a través del cine hablado en castellano por medio de la industria Española, los países Aliados vieron la necesidad de invertir así mismo

en el cine en español y erradicar cualquier propósito de difusión sobretodo ideológico derivado del Eje, situación que por otra parte, ayudaría a fortalecer el cine nacional por una razón verdaderamente esencial para el nuevo rumbo del cine mexicano; tenemos que ubicarnos en el año de la producción de la película *Allá en el Rancho Grande* (1936) dirigido por Fernando de Fuentes y en la que por cierto, debutó Gabriel Figueroa como Director de Fotografía, ya que esta película marcó el inicio de otro género que posteriormente se volvería ícono de la mexicanidad del cine nacional que fue el melodrama ranchero, tal fue su aceptación por parte de la población de habla hispana que a partir de esta producción la industria nacional se abrió paso en todos los mercados principalmente latinoamericanos y llegando a hacer también apreciada en otros países extranjeros.

En consecuencia, se expone irrefutablemente la preferencia del cine mexicano en los países latinoamericanos sobre el de Hollywood quien había intentado ganar audiencia latina al realizar películas con un argumento hablado en español y con actores latinos así como locales, pues se evidenciaba un punto incuestionable; el cine hollywoodense no sería capaz de reproducir todo el folklor popular mexicano con su propia industria<sup>85</sup>, razón por la que no fueron igualmente aceptados sus intentos de producción en Latinoamérica.

De este modo, cobra sentido el hecho de que la evolución del cine nacional tomara un rumbo distinto al del propio cine de Estados Unidos en concepto de producción filmográfica en español, tan solo México en el año de 1939 se realizaron 38 películas en español, mientras que en Estados Unidos se realizaron tan solo 4, para el siguiente año se redujo el número a una sola producción y para los años posteriores el resultado sería ninguna, consecuentemente el número de producciones nacionales, por el contrario fue aumentando con cada año hasta lograr 82 películas en 1945 y aún para los siguientes años el número seguirá incrementando exponencialmente<sup>86</sup>.

Dado la limitación de Hollywood para incrustarse en América Latina a través de este tipo de producción, hacía mucho más factible apoyar el crecimiento de la industria nacional, viéndolo como una importante

---

<sup>82</sup> Peredo, Castro, *op. cit.* 2011, p. 109.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 139

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 106

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 122

<sup>86</sup> Peredo, Castro, *op. cit.*, Cuadro C, p. 483.

inversión, ya que América Latina era el objetivo estratégico de Estados Unidos para sus propios intereses internacionales y políticos, por consiguiente éste soporte daría pie a que la industria Mexicana fuera percibido como el Hollywood de habla hispana, pero sin dejar de ser Estados Unidos la gran potencia en el medio cinematográfico, mientras que para México el apoyo hollywoodense significaría consolidar la identidad nacional por medio de la industria cinematográfica.

De hecho, el cine se convirtió en la sexta industria con mayor producción en el país, gracias al interés desde el gobierno cardenista en posicionarla como una de las actividades transnacionales, después de la producción de la laminación, el ensamble de autos, el acero, la cerveza y acabados de algodón<sup>87</sup> de tal modo el gobierno se fue integrando aún más con las industrias transnacionales sobretodo de Estados Unidos. Por si fuera poco, también fue creado el Banco Cinematográfico en 1942 afiliada al Banco de México, lo cual hacía evidente el apoyo del gobierno en establecerla como una de las mayores industrias mexicanas, aparte de que era la única ocasión en la que un país pudiera establecer un banco exclusivo para financiar las producciones cinematográficas.

De este modo surgieron casas productoras como La Filmex, Films Mundiales, La POSA Films y La Rodríguez Hermanos, además de la creada por el Banco Cinematográfico, Grovas, que fue conocida como la mayor empresa en América Latina<sup>88</sup>. Con ello la producción de películas aumentó significativamente a otros años, al tiempo en que se volvía importante la relación transnacional para que éstas llegaran a países extranjeros, principalmente en toda América Latina y Estados Unidos, y a partir de esta relación se conformaría un punto revelador para el desarrollo de las relaciones con México.

Para esta época, directores y figuras ya se posicionaban como los símbolos del cine nacional, tal podemos mencionar a Cantinflas, Dolores del Río, Jorge Negrete, María Félix, Pedro Infante, Libertad Lamarque y María Antonieta Pons, así como el estilo de argumentos proyectados a través de las películas que de un modo u otro reflejaban

el nacionalismo impuesto años antes a las artes gráficas, durante la reestructuración de México tras la revolución, fenómeno que resultó precursor al mismo tiempo que la iconicidad del cine mexicano más fuertemente desarrollado en los años veinte y treinta, por lo que para los cuarenta internamente ya formaba parte de la manera de ver a un México icónico a través del cine.

La creación de estrellas en el medio cinematográfico daría pie no sólo al reconocimiento de su labor en la industria de manera internacional, sino que además, serían el alto exponente de la figura mexicana, en cuanto a la personalidad e imagen de las costumbres mexicanas, el México idealizado por medio de su folklor, el melodrama ranchero, la música y la caracterización del indigenismo. Además, el ánimo de convertir actores en estrellas por medio de su colaboración fílmica, sería un complemento fundamental para establecer esta identidad nacional a través del medio pues México aún se encontraba en una transición de la vida social y agrícola a una vida mucho más identificada con el urbanismo y la industrialización<sup>89</sup>, por lo que los actores nacionales serían el medio que podría transmitir a través de su identificación como ídolos las nuevas formas que estaba adquiriendo la sociedad, a partir de la creación de arquetipos entre los personajes, como el caso del peladito, el pachuco, el charro y mujer abnegada<sup>90</sup>, en las cuales las estrellas dieron la personalidad con la que se reconocerían estos nuevos arquetipos producto de la modernidad que se establecería tanto en el medio como en la sociedad.

Se podría considerar el año de 1943 como el tiempo más fructífero para el cine mexicano a partir de estas relaciones como antecedente de los intereses de Estados Unidos, ya que sería a partir de entonces que tanto la formación de estrellas como de la escuela clásica del cine nacional conformaría el rotundo éxito para la industria. En este tiempo tenemos películas emblemáticas como *Doña Bárbara* (1943), una obra venezolana escrita por Rómulo Gallegos, que irónicamente fue altamente representada por el cine mexicano en la que estaría como actriz principal nada menos que María Félix, película con la que sería reconocida para toda la historia como *La Doña*. Así como *Flor Silvestre* realizada en el mismo año junto con *María Candelaria*,

---

<sup>87</sup> García Riera, Emilio, *et al.*, *op. cit.*, p.123

<sup>88</sup> *Ibid.*, p.123

<sup>89</sup> Mraz, John, *op. cit.*, p. 198.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 198

ambas dirigidas por Emilio Fernández y a cargo de la dirección de fotografía Gabriel Figueroa, estas dos películas conformarían lo que se le conoció como la “*escuela del cine mexicano*”<sup>91</sup>.

Debido a toda esta relación transnacional entre México y Estados Unidos por medio del cine, llegaron a México varios realizadores provenientes de Hollywood, por ejemplo Jack Draper como cinefotógrafo, Ross Fisher y Alex Phillips, de los cuales su trabajo fue de gran relevancia para el cine nacional, tan solo en el periodo de 1931 y 1936, Draper filmó 20 películas y Fisher 25, y entre todos los cinefotógrafos mexicanos, solo lograron filmar 26 en total. Además, varios camarógrafos mexicanos fueron capacitados en Hollywood, sólo había pocos camarógrafos mexicanos como Guillermo Baqueriza, Antonio Fernández, Jorge Stahl, Víctor Herrera, Agustín Jiménez, Gilberto y Raúl Martínez Solares<sup>92</sup>. En el área de actuación varios mexicanos habían iniciado su carrera en Hollywood como fue el caso de Dolores del Río, Carlos Navarro quien había trabajado como asistente de dirección en Hollywood, el director Chano Urueta, René Cardona, Lupita Tovar, Emilio Fernández, Roberto Rodríguez, Pedro Armendáriz, Fernando de Fuentes, Chano Urueta, entre otros<sup>93</sup>.

Al hacer un análisis de ésta época con la filmografía de Gabriel Figueroa, se puede apreciar la cantidad de películas realizadas por él específicamente de 1941 a 1945, con un total de 22 películas, en las cuales trabajó con Directores como Julio Bracho, Alejandro Galindo, Fernando de Fuentes, Miguel M. Delgado, Fernando Soler, Alberto Gout, Gilberto Martínez Solares, Adolfo Fernández Bustamante, Norman Foster, Mauricio Magdaleno, Alfonso Patiño Gómez y Emilio Fernández. Cabe mencionar que para antes de ésta época emblemática, había filmado la misma cantidad de películas ejerciendo propiamente como director de Fotografía en un periodo de 4 años, similar al periodo que abarca el cine de oro, con lo que podemos considerar que su trabajo era solicitado de manera constante en el medio aún antes de la época con mayor exponente para el cine nacional.

Por otro lado, los años 40's significó la etapa más importante para

el desarrollo de su carrera, aparte de tener éxito en las producciones realizadas en México como consecuencia de las relaciones acordadas entre Estados Unidos y México, su importancia radica en el hecho de reflejar en ella su estrecha relación con Hollywood, prácticamente su transformación en la carrera cinematográfica estuvo directamente ligado con la propia evolución del cine nacional. Desde antes que Figueroa trabajara en el medio cinematográfico, las relaciones transnacionales ya se presentaban dentro de su vida como fotógrafo, se podría indicar que desde el momento en que fue presentado con Alex Phillips por medio de Gilberto Martínez Solares, y un poco antes de ello, desde que trabajó en el estudio de José Guadalupe Velasco, quien había traído a México la tecnología de iluminación desde Chicago y con el cual, Figueroa estudió las nuevas técnicas de iluminación de estudio y que conformaron un conocimiento fundamental para entender la luz dentro de la fotografía de retrato.

De hecho, fue Alex Phillips con el que inició su contacto con Hollywood desde antes de los cuarenta, quien le ofreció su primer trabajo en el medio cinematográfico como fotógrafo de fijas en Revolución en 1932, y a partir de ahí, solo tardó 4 años en realizar su primera película como cinefotógrafo, Allá en el Rancho Grande. Este salto no fue casualidad ya que estuvo durante un tiempo aprendiendo su nueva profesión en Hollywood, bajo la tutela de Gregg Toland, ya que había recibido Figueroa una beca para poder desarrollarse como cinefotógrafo, parte del subsidio que se presentaría por medio del gobierno a la creación de la casa productora CLASA, donde le darían un lugar como realizador a Figueroa después de amaestrarse en Estados Unidos en 1935, por lo que sería desde los estudios de Hollywood un representante de la nueva casa productora<sup>94</sup>.

Una vez en Hollywood, Figueroa se dedicaría a observar la forma de trabajo especialmente del propio Gregg Toland, quien sería su máxima influencia en el arte de la cinefotografía y en “*La compleja red de interacciones entre Hollywood, Europa y México*”<sup>95</sup>, y de Charles Kimball, quien en esos momentos se encontraba editando la versión en español de *María Elena*. Gregg Toland formó una gran amistad tanto personal como profesional con Figueroa, ambos se conocieron

---

<sup>91</sup> Castro & Irwin, *op. cit.*, 2011, p. 99

<sup>92</sup> Pérez Zamudio, A., Maillé, M., & Monteverde, *op. cit.*, p. 110.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 92

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 93

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 94.

por medio de Alex Phillips y posteriormente Toland lo invitaría a trabajar con él como asistente en la película *Splendor*. A partir de ello el contacto entre ambos se mantenía constante, obteniendo comentarios y consejos en la realización cinematográfica. Cabe mencionar que Toland para entonces, tenía un contrato en Goldwyn el cual, debido a su potencial como cinefotógrafo y además de los fuertes intereses de la industria en mantenerse como un negocio estable y contar con procesos eficientes y de alta calidad, logró que su contrato le diera la libertad de experimentación con técnicas nuevas, así como probar procesos con nuevas tecnologías en el medio y con ello dar con el objetivo de la industria<sup>96</sup>, de lo que Figueroa también se vio beneficiado técnicamente pues durante este proceso, Toland invitaba a Figueroa a enfrentar y platicar de cómo procesar éstas nuevas técnicas.

Por un lado este optimismo por la industria Hollywoodense en trascender llevó al propio Gregg Toland a encontrar la expresión visual justa para cada argumento a fotografiar, dirigiéndolo al éxito como cinefotógrafo y al mismo tiempo Toland transmitió a Figueroa el mismo concepto del cuidado estético de la imagen usando todas las herramientas a favor de la expresión visual. Su influencia en Figueroa fue más allá de la ocupación técnica para la realización de la fotografía, parte de ello tiene una estrecha relación trasnacional con el continente europeo, esto es perceptible por la misma tendencia a que “la imagen funcionara como manifestación del mundo interior de la narrativa”<sup>97</sup> lo cual se une con las tendencias donde el entorno emocional y psicológico se puede lograr por medio de las técnicas no realistas, tendencias que definen al expresionismo alemán, lo que es de esperar que el propio Figueroa declare como influencia del expresionismo alemán películas como *El gabinete del doctor Caligari* (1920), *Nosferatu* (1922), *Metrópolis* (1927) y *Faust* (1926). De lo cual se forma una red entre México, Estados Unidos y Europa, poniendo a Freund como la influencia directa para Toland con el expresionismo alemán, ya que Freund obedecía estrictamente la técnica expresionista pues había sido Director de Fotografía en UFA y en 1935 dirigió la película *Mad love. The hands of Orlac*, donde Toland estuvo a cargo de la Dirección de fotografía y justamente en

ése año empieza a trabajar Figueroa con él. Además, Freund era uno de los máximos exponentes del cine alemán y su técnica conllevaba el conocimiento de los movimientos de cámara, la iluminación y ángulos extremos propios del expresionismo europeo<sup>98</sup>.

No sólo fue innovador y predominante el uso de las técnicas europeas en el cine realizado por Toland, sino que incluso mucho más reconocido fueron los paisajes que logró gracias a las aberturas más pequeñas que obtenía con diafragmas más cerrados, aumentando la profundidad de campo y también poder implementar mucho más el uso de la perspectiva, técnicas de las que Figueroa pudo obtener conocimiento y él mismo consiguió darle un toque icónico y representativo a la estética mexicana a través de estas técnicas en su fotografía, lo que hoy conocemos como los cielos de Figueroa, con campos abiertos y sobresalientes nubes, los paisajes y perspectivas que fueron el reflejo de su amaestramiento y de la que pudo sacar provecho para así plasmar toda esta estética nacional que en parte se consolidó en base a toda la red trasnacional que había de por medio durante la transformación de la industria cinematográfica nacional.

De este modo, Figueroa ya formaba parte de las relaciones trasnacionales, donde su preparación en Hollywood fue determinante para el crecimiento de su carrera, por lo que su gran salto de fotógrafo de fija a director de fotografía sería una transición a simple vista rápida y sin precedentes, sin embargo, se dio consecuentemente por estas complejas relaciones que se iban dando entre ambos países. Estados Unidos y México entre los años treinta y los cuarenta estaban intrínsecamente relacionados tanto de manera política como en la económica, como lo fue por medio de la industria cinematográfica, y aun cuando Toland se volvía uno de los exponentes ejemplares por su capacidad y libertad de experimentación en el medio, la industria era dirigida por otros superiores quienes tenían el control de cómo se hacía la producción en Estados Unidos y por tanto, de cómo llegaba a otros países.

---

96 Higgins, Ceri, *op. cit.*, p. 96

97 *Ibid.*, p. 98.

98 Pérez Zamudio, A., Maillé, M., & Monteverde, *op. cit.*, p. 96

Lo que marcó la diferencia entre Toland con otros realizadores estadounidenses, es que logró darle una perspectiva distinta a la dirección de Fotografía en cuanto a la importancia de este ejercicio dentro de la producción, consiguiendo posicionar el cargo dentro de la jerarquía de honorario cinematográfico por encima de la línea y quebrantar prácticamente este sistema<sup>99</sup>, bajo esta visión de Toland, Figueroa tomó plena conciencia de la importancia de lo que estaba realizando en Estados Unidos y de lo que podría lograr en beneficio de la industria nacional, por lo que su carrera tuvo ciertas implicaciones políticas que la hicieron mucho más complicada, ya que más allá de ser el espacio donde logró consolidar su carrera como cinefotógrafo y relacionarse con grandes personalidades y amigos, así como ayudar a forjar la nueva perspectiva que tenía el cine nacional como una industria potencial por su estrecha relación con los Estados Unidos, en sus vínculos con el cine hollywoodense intervino su perfil político por las propias redes transnacionales involucradas en la industria y que afectaron directamente su relación con Hollywood, de lo cual se retomará este punto más adelante.

Por otro lado, se vuelve esencial éste periodo del cine dorado para Gabriel Figueroa por representar el inicio del trabajo contiguo con Emilio Fernández con quien realizaría durante este periodo *Flor Silvestre* (1943), *María Candelaria* (1943), *Las abandonadas* (1944), *Bugambilia* (1944), y *La perla* (1945). Aún más para la historia del cine nacional, este dueto junto con Magdaleno como guionista en estas obras, marcarían internacionalmente el estandarte del nacionalismo mexicano, a partir de argumentos entre charros y haciendas, forjando este estilo como el auténtico representativo del cine nacional, de ahí que el trabajo de Gabriel Figueroa obtuviera tal demanda alcanzada y por mucho fuera considerado como su mayor exponente las películas realizadas con Emilio Fernández, posiblemente dejando a un lado lo realizado con otros directores. Tomando referencia el impacto de *María Candelaria* que de hecho fue reconocida como la mejor película hablada en castellano durante 1944, el éxito que tuvo de manera internacional captó la atención incluso en el festival de Cannes en 1946 y a partir de ésta, en los países extranjeros durante los años posteriores serían tan esperadas y aceptadas las

obras realizadas por Emilio Fernández como director, llegando a ser considerado el mejor realizador mexicano por expertos y otros realizadores españoles<sup>100</sup>.

La importancia de las películas realizadas por Emilio Fernández y Gabriel Figueroa, fueron elementos clave para el cine nacional y para el sentido nacionalista que irían proyectando hacia el extranjero, además de que marcaría una etapa trascendental para el trabajo de Gabriel Figueroa como una etapa madura y con total libertad de su profesión. Así como se lograría el reconocimiento internacional, impulsarían también la evocación de actrices como María Félix y Dolores del Río, en el caso de ésta última lograr reposicionarla en el cine esta vez en el mexicano, ya que ella había trabajado primero en Hollywood durante los años veinte y treinta, con el paso del tiempo su carrera declinó en Estados Unidos y la oportunidad de seguir en el medio sería a partir de la oferta mexicana, lo cual consiguió exitosamente debutando en las dos primeras películas realizadas por el dueto Fernández-Figueroa, Flor Silvestre y María Candelaria<sup>101</sup>.

Por el lado de María Félix, su presencia escénica y la estética de su rostro fueron altamente captadas por el lente de Figueroa que resaltaron su belleza y expresión, y ocultaban sus limitaciones de actuación en su primera etapa como actriz, momentos en la pantalla que fueron memorables y admirados como los close up en los que acaparaba su rostro todo el encuadre en pantalla.

Cabe considerar, que aún en este periodo, no había un cine calificado como cine de arte, por lo que todas las películas realizadas buscaban siempre la aceptación de la mayor parte de la población con la identificación de la trama de éstas y el éxito de la producción se basaba en ello, por lo que en este periodo los propósitos del cine nacional fueron incluso sobrepasados al hacer que el mundo pusiera atención al desarrollo de la industria nacional a partir de las obras que llegaban al extranjero y eventualmente lograran el reconocimiento a través de premios internacionales.

---

<sup>99</sup> Esto se refiere a un sistema de pagos de acuerdo a la jerarquía de cargo o puesto dentro de la producción de cine, donde por encima de la línea estaba el director, productor y los artistas, quienes podían negociar honorarios y porcentajes de pago, mientras que De bajo de la línea estaban los puestos de Dirección de fotografía junto con el personal creativo y el técnico, mantenido de este modo por los propios productores donde un director de fotografía pertenecía prácticamente al conjunto técnico de la producción. (Higgins, Ceri. 2008, p.58)

<sup>100</sup> Castro & Irwin, *op.cit.*, 2011, p. 104.

<sup>101</sup> Mraz, John, *op. cit.*, p. 229.

Fue por todos los elementos circunstanciales surgidos en esta época; como las negociaciones extranjeras, el beneficio del cine como un medio propagandístico masivo primordial para los momentos de conflicto en la Segunda Guerra Mundial, estrategias y decisiones políticas nacionales a favor del país y mayormente de Estados Unidos, que México vivió su mejor momento en el cine, pues se dieron los espacios, presupuestos manufacturados por el gobierno, los alcances tecnológicos y el adiestramiento de los realizadores y actores, que se dieron las condiciones ideales para que el cine pudiera así desarrollarse como una de las máximas industrias del país, además de que en contexto ideológico, se forjara el nacionalismo tan esperado por el Gobierno para con la población, en gran medida por la fácil digestión de las temáticas proyectadas en la pantalla, que posicionaron la identidad nacional en el extranjero y la identificación de los mexicanos con ella.

## II.2 APORTACIÓN Y CONTRADICCIÓN EN LA ESTÉTICA NACIONALISTA DE FIGUEROA

A lo largo del tiempo, los análisis realizados del trabajo de Gabriel Figueroa enfatizan en el nacionalismo propuesto en sus películas y en especial sobre el dúo Fernández-Figueroa, y se hace referencia a que este trabajo conjunto es uno de los máximos exponentes del *Cine de Oro* (1942-1945), aunque según en el periodo que abarca dicha época realizaron solo 5 películas juntos. Pero a partir de ello las películas que filmaron conformaron un total de 24, desde 1943 hasta 1956, y en lo que respecta a la filmografía de ambos, es el mayor número realizado con el mismo Director-Fotógrafo a diferencia de otros directores o fotógrafos con los que trabajaron a lo largo de su carrera cinematográfica respectivamente, tan solo en la filmografía de Emilio Fernández es evidente que de 1945 a 1951 hubo un consecutivo de películas filmadas por Gabriel Figueroa con un total de 14 películas durante este periodo, de las cuales podemos mencionar como obras

icónicas *La perla* (1945), *Enamorada* (1946), *Río Escondido* (1947), *Salón México* (1948) y *Pueblerina* (1948). Es por ello que algunos investigadores han dedicado el reconocimiento de sus obras como la labor dominante no solo por la trayectoria, sino por la aportación estética lograda y la perspectiva nacionalista que en ella se refleja, aunque se aparta un poco de la congruencia en cuanto el concepto nacionalista, el significado real que tuvo lo transnacional, sobre todo la relación del cine nacional con el de Hollywood

Lo cierto es que su aportación estética fue una referencia importante para el desarrollo iconográfico de lo que sería denominado por algunos autores como en el caso Ramírez Berg, lo mexicano o mexicanidad, un concepto que hace manifiesto del reconocimiento del cine nacional en el extranjero y en Estados Unidos principalmente.

Habría en este punto que determinar bajo qué concepto podría llamarse nacionalista el trabajo de Figueroa como parte de la iconicidad lograda mayormente en las películas que realizó con Emilio Fernández, para ello podríamos identificar algunos estilos del nacionalismo que eran comúnmente usados en el cine nacional que conforma la perspectiva que tuvo la industria desde sus inicios como propulsor de propaganda nacionalista y que a través de estas formas trascendían usando al cine mexicano como móvil para posicionar el sentido de identidad nacional incluso perceptible en la labor de Figueroa, de lo cual hace trascendental su propio trabajo durante esta fase del cine de oro.

De acuerdo con Aurelio de los Reyes, los esfuerzos de hacer propaganda nacionalista por medio del cine, comenzó con la degradación de la imagen de México en el extranjero, con producciones cinematográficas que tocaban temas delicados para el país como la Revolución. Incluso el autor menciona que desde 1907, Estados Unidos hacía películas con personajes mexicanos que interpretaban papeles como el bandido, el borracho, el ladrón, el celoso; mismos que mostraban una perspectiva negativa sobre el país<sup>102</sup>.

Lo cual incitó una de las razones principales de México por defenderse ante las consecuencias de estas aversiones expuestas por Estados Unidos, de lo que durante el tiempo en que se formó la alianza entre ambos países por motivo de la guerra contra el Eje, México trató de remediar esta perspectiva equivocada tratando de concretar una tregua en la que durante los años cuarenta Hollywood tenía que evadir casi por obligación detalles en sus películas que resultaran hirientes a la identidad de México.

Parte de esta transformación del ver a México desde la cinematografía como un país orgulloso de sus raíces, tiene que ver con los nuevos requerimientos que el Departamento de Supervisión Cinematográfica implementó en 1941 y duró de 1942 a 1944, justamente en el periodo del cine de oro, en el que se prohíbe la exhibición comercial de películas que se produzca o distribuya en el extranjero que resulten ofensivas para México<sup>103</sup>, por lo que las películas hollywoodenses en

las que se solían usar personajes de bandidos mexicanos, durante este periodo fueron disminuyendo como parte del acuerdo entre estos dos países.

Este tipo de censura permitió que fuera el cine mexicano un promotor de la identidad nacional, misma tendencia nacionalista que sería el que Emilio Fernández proyectaría en su cine y Gabriel Figueroa en su fotografía. De este modo, el cine se enriqueció con la trama nacionalista y con la fuerza visual en los paisajes y formas que Figueroa captó del país. La ideología que tenía Fernández acerca del cine nacional, aunque en el principio de su carrera inició como actor en Hollywood, tenía la firme convicción de que el cine mexicano podría crecer sin necesidad de actores extranjeros como lo había percibido en el medio extranjero, podría haber un cine nacional con historias propias de México, por lo que su inspiración se basó en la proyección del cine con temáticas indígenas de una manera más emotiva que antropológica como en el caso de la película *María Candelaria* (1943), logrando así alimentar las necesidades nacionalistas que en un principio el país y el Estado necesitaban fomentar, y esta forma se adaptaba en gran medida a la estructura vasconcelista que el círculo de las artes percibieron y expusieron.

En el cine son perceptibles varios tipos de nacionalismo, de acuerdo con Aurelio de los Reyes, identifica el nacionalismo de la Revolución y el nacionalismo liberal los cuales posiciona en el estilo predominante del siglo XIX como corrientes que apuntan hacia la inspiración de los artistas tanto literarios, como cinematógrafos y pintores a partir de la historia y de la realidad nacional con la intención de *"inventar e interpretar a México y lo mexicano"*<sup>104</sup> con lo que se hacía mayormente referenciado con la entonces reciente historia de la Revolución. Por otro lado menciona un nacionalismo posrevolucionario que al contrario del liberal y conservador éste en cuanto a México *"lo redescubrió, reinventó y reinterpretó partiendo de los mismos principios"*,<sup>105</sup> de lo cual también lograremos ver una perspectiva diferente, por ejemplo de los pintores el Dr. Atl y de José María Velasco donde también se diferencia en cuanto a término de lo nacional con el nacionalismo.

---

<sup>102</sup> de los Reyes, Aurelio de los. *op. cit.*, pp. 48-53. .

<sup>103</sup> García Riera, *Emilio, México visto por el cine extranjero*, 1988, p. 48.

<sup>104</sup> de los Reyes, Aurelio, 1987, p. 64.

<sup>105</sup> de los Reyes, Aurelio, 1987, p. 65.

De acuerdo con este autor, ambas tendencias, la conservadora y liberal, se consolidan con la llegada de Lázaro Cárdenas al gobierno quien mantuvo un perfil agrarista, una característica que estimuló distintas tendencias nacionalistas en las temáticas del cine mexicano, como la comedia ranchera hasta el tipo de nostalgia porfiriana<sup>106</sup>. Hablando propiamente del nacionalismo conservador es quizá la forma con mayor tendencia moralista, pues la intención es llegar a los sentimientos que se vinculan con el respaldo y defensa de la nación considerando la fuerza del pasado que acontece al presente, llegando así a incluso negar los cambios dados después de la Revolución que surgieron en el ambiente social, fue de hecho la forma más sólida en que se percibe el nacionalismo cinematográfico del país. Respecto al nacionalismo liberal, De los Reyes lo posiciona dentro de las películas indigenistas como una tendencia que *“propone el regreso a un pasado imposible: al estado en el que estaban los indígenas antes de la llegada del hombre blanco”*<sup>107</sup> lo cual, como lo menciona el autor esta forma no afectaba a la política indigenista de los gobiernos pertenecientes de la Revolución, más bien, se reafirman con estas formas políticas promoviendo un sentido romántico de lo que fue el sentimentalismo indígena.

La perspectiva artística a partir de la posrevolución era de alguna forma ecualizar el sentido de identidad, un sentimiento patrio a través de las costumbres que elevan el orgullo nacional, tal fue el tema que se abarcó en el capítulo primero de esta investigación. Entre las corrientes nacionalistas que se han percibido en el cine mexicano, aunque se manifestaran diferente o tomaran referencia partir de otros estilos de cine extranjero, la preponderancia estaba altamente allegada a partir de la propaganda nacionalista, de entre estos diferentes tipos de nacionalismo, Aurelio de los Reyes también identifica el Nacionalismo cosmopolita el cual trataba de mostrar asuntos inspirados en las películas italianas de las divas, pero conceptualizadas en escenarios nacionales, de lo cual los cineastas solían hacer las adaptaciones de la Literatura Universal como *Dos corazones* (1919), basada en *Helena et Matilde* de Adolpgh Bellot<sup>108</sup>.

Otro tipo de nacionalismo que menciona es manifestado como cos-

tumbrismo, el cual asigna mayor peso al paisaje, los tipos y las costumbres nacionales. Había algunas otras corrientes que hacen referencia a la historia de la patria como la base en los argumentos de las historias, la cual buscaba una identificación con las raíces indígenas y prehispánicas, como en el caso del nacionalismo realizado por mencionar un ejemplo, el de Diego Rivera a través de la pintura.

Así tendríamos que especificar el tipo de nacionalismo al cual pertenecía el trabajo de Gabriel Figueroa, pues si bien los distintos tipos de nacionalismos manifestados a lo largo de la creciente industria del cine nacional refieren a la comprensión y admiración de la propia patria, la forma de manifestarse difiere en cuanto a argumentos de los que se basan las producciones cinematográficas como en el aspecto visual cuando la base primordial no se vuelve el argumento en sí, sino el espacio y forma en la que éste se ubica a lo largo de la trama de la película, que es lo que compete abarcar y delimitar dentro del trabajo de Gabriel Figueroa y es en este punto donde se podría referir su trabajo visual como el tipo de nacionalismo costumbrista del que se refiere Aurelio de los Reyes, donde se rige bajo un concepto verdaderamente orgulloso de la nación poniendo total prioridad al valor del paisaje en sí.

De acuerdo con Carlos Monsiváis, la mayor aportación de Figueroa y Fernández a la estética nacionalista está ligado a *“los paisajes, las expresiones, la grandivolenia de los actores principales, la suma de objetos cotidianos... elementos terrestres entre los que se cantan los hombres y las canciones, la exposición de irracionalidad que evita el convencionalismo”*<sup>109</sup>. Resulta así, que parte del misticismo logrado en las películas de Figueroa y Fernández se basa en el realce de estos elementos, en donde no es precisamente un eje identificador el realismo de México, sino obedece más a un eje basado en lo pintoresco. Si bien, el éxito de sus paisajes al estar muy en contacto con el arte mural que puntaron su marco de referencia al llevar al medio cinematográfico lo que se podría llamar murales en movimiento, y que su técnica basada en la perspectiva curvilínea aprendida del Dr. Atl, le asignan una correlación a la forma nacionalista propuesta por los muralistas con quien tuvo un gran acercamiento; sucede que su

---

<sup>106</sup> de los Reyes, Aurelio, *op. cit.*, p. 186.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>109</sup> Monsiváis citado por Sánchez Lacy & Orellana, *op. cit.*, p. 43.

trabajo tiene una proximidad a la propuesta pintoresca si se analiza la introducción de técnicas de la pintura al cine, como sucedió cuando ésta corriente llegó a México a partir de la fotografía como se ha explorado en la aportación de Hugo Brehme a la plástica nacional. Parte de esta mistificación surge de la aportación estética en la que lograron empatar las sugerencias de Figueroa en el aspecto visual y las intenciones idealistas de Emilio Fernández.

De hecho, es este periodo en el cual Gabriel Figueroa cumplió un papel muy importante no solo internacionalmente, por su aportación al cine nacional como ícono de la imagen nacionalista del país que fue expuesta en el exterior de México, sino también y sobre todo por el aspecto visual que empató perfectamente a las necesidades del Estado a través de sus imágenes junto con la perspectiva nacionalista que Emilio Fernández hacía figurar en sus argumentos como director de cine. La fotografía de Figueroa ha sido recordada por sus paisajes con preponderantes nubes, los encuadres en *close up* a los rostros femeninos como los realizados a María Félix o a Dolores del Río, fue también importante para él el cuidado del paisaje usando lentes específicos que le ayudaban a dar una perspectiva curvilínea que aumentaba el espacio, como la iluminación sobre los personajes, lo cual manifestó su estudio expresionista que aprendió años atrás con Velasco.

Fijando la relación directa que hay a partir del trabajo nacionalista de Figueroa esta intrínsecamente relacionado con su labor conjunto a Emilio Fernández, ambos "*crearon imágenes cinematográficas que daban a un público amplio una síntesis visual de procesos históricos muy similar a la del muralismo*"<sup>110</sup>, considerando que de la fotografía le corresponde exclusivamente a Figueroa y a Emilio el argumento, no es en sí por el argumento del cual empatan ambas plásticas pues si bien los argumentos que manejaba Emilio Fernández el concepto ideológico no era precisamente allegado al que los muralistas manifestaban. Si bien en ésta fase de su labor como cinematógrafo, la influencia artística de las otras plásticas, sobre todo de la pintura y el grabado se hacen omnipresentes en este periodo de su carrera y se relacionan mayormente con las películas realizadas con Emilio Fer-

nández, pues si bien es el tema próximo a los conceptos nacionalistas que resaltan y más aún por la congruencia visual que Figueroa les concedió.

Por ejemplo, en la película *Enamorada* (1946) en la escena en la que María Félix sigue a su hombre (Pedro Armendáriz) quien se encuentra montado a caballo, conceptualiza un estilo revolucionario. Aunque también en algunas películas trabajadas con Emilio Fernández, reflejaban no solo el orgullo del nacionalismo, tenemos el caso de las películas *Salón México* (1948) y *Víctimas del pecado* (1950) en la que el ambiente refleja la soledad y las causas extremas del lado oscuro de la ciudad en medio de la miseria. Sin embargo, estéticamente manifiesta un balance en la forma de recrear la fuerza de estos ambientes con lo que no resultan del todo grotescos visualmente.

Fue más equilibrio entre tres maestros de su particular materia que resaltaron la enigmática aportación al cine nacional, pues si bien Emilio Fernández estaba a cargo de la dirección de sus películas, se encontraba con el respaldo de Mauricio Magdaleno como argumentista, escritor y adaptador, y la parte visual a cargo de Figueroa. Trabajaron juntos en las obras más representativas de su labor en el *Cine de Oro*, las cuales fueron *Flor Silvestre* (1943), *María Candelaria* (1943) y *Enamorada* (1946), en las que el realce del paisajismo denotaban el nacionalismo pintoresco como bien podría fundamentarse su fase de fotógrafo paisajista.

La genialidad que Gabriel Figueroa y Emilio Fernández manifestaron en su colaboración durante la época dorada del cine mexicano ha sido comparada con dúos icónicos como los que formaron David W. Griffith y Billy Bitzer, Sergei Eisenstein y Eduard Tissé, John Ford y Gregg Toland, o Ingmar Bergman y Sven Nikvist. La atribución dinámica entre ambos es gracias a los cielos, los contraluces y los paisajes de Gabriel Figueroa que presentaban a un México enigmático y real, así como la sensibilidad y la intuición de Fernández "[...] sobre los campesinos revolucionarios o las indígenas arrebozadas para convertirlos en representaciones ideales de su mundo personal"<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> Tovar, Gerardo Estrada, & Sylvia Pandolfi, *Gabriel Figueroa y la pintura mexicana*, 1996, p.30.

<sup>111</sup> Tovar, Gerardo Estrada, *op. cit.*, p.42.

que logran posicionar sus películas como un referente puntualizador en la etapa dorada del cine mexicano.

Para los años cincuenta, Fernández y Figueroa dejaron de trabajar juntos después de la película *Una cita de amor* (1956), época en la que la carrera de Emilio Fernández empezó a declinar a consecuencia de sus argumentos cinematográficos repetitivos. Sin embargo, esta época que colaboró Figueroa con Fernández, significó para el fotógrafo un periodo de crecimiento autoritario de tal manera que fue libre de experimentar y establecer su estilo, como lo menciona Nelson Carro:

“Con Emilio Fernández, Gabriel Figueroa pudo desarrollar su trabajo en una forma casi ideal. El director no sólo aceptaba con gusto sus propuestas visuales y lo dejaba laborar a sus anchas, sino además el fotógrafo tenía una buena materia prima para modelar con luz”<sup>112</sup>

Sobre ello concuerda el autor Elías Levin Rojo, pues señala que:

“La autoría de la imagen pertenece única y exclusivamente a Figueroa, como lo confirma su singular manera de trabajar con la mayoría de los directores y, en especial, con Emilio Fernández, quien dejó en sus manos todas las decisiones relacionadas con emplazamientos, planos y movimientos de cámara”<sup>113</sup>

Con lo anterior se puede considerar que fue con este director con quien pudo plasmar más de su percepción visual sobre las películas que ya por sí mismas denotan un argumento nacionalista. Sin embargo, Emilio Fernández no fue el único director que trabajara con Gabriel Figueroa temas de familiarización nacional o referentes al contexto histórico del país; entre otros directores como Roberto Gavaldón o Manuel M. Delgado, está el caso de Chano Urueta, con quien también se ha sugerido que inicia el estilo nacionalista o imagen mexicana del cinefotógrafo, particularmente con dos películas realizadas en 1939: *La noche de los mayas* y *Los de abajo*.<sup>114</sup>

Como se ha señalado, el cine hollywoodense y el cine mexicano formaron una conexión relevante en las relaciones tanto políticas como económicas para ambas partes, y en este proceso tuvo que ver Gabriel Figueroa como un agente conector entre esta red transnacional en el perfil cinematográfico. Podemos relacionar este enlace directamente con el perfeccionamiento de su estilo en la fotografía, con lo que logró forjar su trabajo de mayor relevancia y marcar la pauta del espectro nacionalista en el cine nacional en conjunto con otros fotógrafos y directores mexicanos que de igual manera se unían a la conexión transnacional.

Pero por otro lado, encontramos a un Figueroa involucrado en conflictos políticos relacionados con la postura anticomunista de la industria hollywoodense que afectaron su relación laboral en Estados Unidos. Para tocar este tema, habrá que posicionarnos en 1942, época en la que mencionamos anteriormente se presentó ante el mundo la guerra contra el Eje y la época dorada del cine nacional y donde además de Hollywood como partícipe en la transmisión de posturas a favor de su gobierno, otros estudios como Walt Disney y Warner Bros serían parte de esta propaganda a favor del gobierno estadounidense.

Para entonces, hubo una serie de seminarios en apoyo a la educación visual en la que fueron invitados varios realizadores de América latina, entre ellos Gabriel Figueroa<sup>115</sup>, estos seminarios se llevarían a cabo en los estudios de Walt Disney, pues se tenía contemplado y así fue, realizar animaciones financiadas por Nelson Rockefeller sobre el entrenamiento de nuevos reclutas para la guerra. Con ello Disney jugó un papel importante dentro de ésta época, pues gran parte de la preparación de obreros, aviadores y soldados para sus nuevas responsabilidades fueron promovidas por los cortometrajes animados realizados en estos estudios.

Estados Unidos estaba en la lucha contra ideales comunistas y la actividad de Figueroa en los sindicatos hicieron que Estados Unidos pusiera la vista sobre él y su carrera. En este punto se vuelve confusa la dirección idealista que conformaba su trabajo, pues si bien trabajó

---

<sup>112</sup> Carro, Nelson. *Gabriel Figueroa y la pintura mexicana*. 1996. P.44

<sup>113</sup> Levin, Elías. *Gabriel Figueroa y la pintura mexicana*. 1996. P.20

<sup>114</sup> Instituto Nacional de Bellas Artes, *Un cine revolucionado*, 2017, p. 106

<sup>115</sup> Figueroa, Figueroa Flores, & Soler, *op. cit.*, p. 105.

y fue educado en el medio hollywoodense, el seguimiento político sería un perfil anticomunista, cosa que reflejó con el trabajo que realizó con Emilio Fernández.

Posterior a la guerra, Estados Unidos comenzó una persecución en contra de todo lo que manifestara un perfil comunista, iniciada por el senador Joseph R. McCarthy<sup>116</sup>, con ello el gobierno emprendió acciones contra realizadores Hollywoodenses quienes parecían estar asociados con estos ideales, de este modo inició la persecución de los llamados *Hollywood Ten*. En México llegó la noticia por medio del periódico de izquierda *El popular* en la que se escribió acerca de Howard Fast, escritor conocido en el medio cinematográfico estadounidense, que fue uno de los primeros detenidos por estas circunstancias, a lo que en respuesta inconforme de realizadores y artistas mexicanos, hicieron pública una protesta en contra de las medidas que estaba tomando Estados Unidos, en ella firmaron además de Gabriel Figueroa, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Manuel Álvarez Bravo, entre otros. Para 1950, gracias a Pablo Neruda y Efraín Huerta, se organizó un mitin para que se diera a conocer sobre la persecución de los *Hollywood Ten*, con ello Gabriel Figueroa tuvo conciencia de las atrocidades que estaban ocurriendo en Estados Unidos.

De acuerdo con la biografía de Gabriel Figueroa acerca de su relación con los *Hollywood Ten*, menciona que tuvo contacto con algunos de ellos, como Albert Maltz quien colaboró en *Flor de Mayo* (1957) dirigida por Roberto Gavaldón, Hugo Butler y George Pepper quienes también colaboraron para realizar la versión en inglés de *The Young one* (1960) dirigida por Luis Buñuel<sup>117</sup>, pero las relaciones importantes que implicaron a Gabriel Figueroa en el conflicto del gobierno estadounidense contra los *Hollywood Ten*, fueron las que tuvo con Robert Besson y Elia Kazan.

Figueroa menciona que a Robert Besson le había llegado un citatorio de Washington mientras este director estaba produciendo en México su película *The brave Bulls* (1951); razón por la que pidió ayuda a Figueroa para obtener un asilo político. Sin embargo, cuando la ayuda se le había dispuesto por medio de Luis Cabrera

y Figueroa, Besson ya había abandonado el país sin previo aviso. Meses después, el director se encontraba filmando en España; por lo que si Besson seguía laborando en la industria, sería signo de que había dado nombres en Washington para salvarse de la cárcel, y entre ellos estaría el nombre del mismo Gabriel Figueroa y de Luis Cabrera; y antes que Besson, Elia Kazan daría el nombre de Figueroa en la HUAC (Comité de Actividades Antiamericanas). El motivo por el cual Kazan nombrara a Figueroa queda desconcierto, aunque se señala tuviera que ver con el rechazo del fotógrafo para filmar la pretenciosa película *Viva Zapata!* Durante la planificación de este filme, Kazan ya tenía conflictos con la inquisición macartista, lo que lo llevó a delatar a algunos de sus excompañeros comunistas, ya que Kazan era uno de los directores hollywoodenses reconocidos por haber entrado al Partido Comunista Norteamericano.

Por otro lado, Figueroa tuvo un breve contacto con Dalton Trumbo quien fue uno de los principales buscados por el macartismo. Lo significativo de este contacto fue el agradecimiento de Dalton a Figueroa en 1967 por el apoyo que dio a los *Hollywood Ten* años atrás.

Éstas fueron razones para que Gabriel Figueroa fuera añadido a la *Blacklist* de Hollywood, por lo que no podía trabajar en Estados Unidos pese a que las implicaciones con el conflicto hayan sido circunstanciales. Además, fue espiado por el FBI desde los años cuarenta hasta los setenta, pues no solo fue por su relación con los *Hollywood Ten* la sospecha de sus ideales, sino también la actividad política que estaba adquiriendo en México. Aunque nunca se declaró públicamente como comunista, su relación en el activismo entre los sindicatos que apoyaban a la industria cinematográfica del país mostraba tener una postura a favor de trabajadores, obreros y de este modo a los conceptos comunistas.

Respecto a los sindicatos, en un principio Figueroa era afiliado al Sindicato de la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos desde 1934 que al final se convertiría en la Sección 2 del

---

116 Figueroa, Figueroa Flores, & Soler, *op. cit.*, p. 107.

117 *Ibid.*, p. 108.

Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC)<sup>118</sup> que formaba parte de la Confederación de Trabajadores de México (CTM). Más tarde, los trabajadores cinematográficos y artistas se separaron del STIC y de la CTM, para obtener el registro del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (STPCRM) con la ayuda del Sindicato Mexicano de Electricistas (SME), este nuevo sindicato sería respaldado y finalmente dirigido por celebridades.<sup>119</sup>

Además de esta relación que mantuvo con los sindicatos como motivo de investigación por parte de Estados Unidos de las acciones de Figueroa, también tuvo que ver el conflicto de compañías estadounidenses que se encontraban en México como ASARCO, así como el apoyo del Sindicato a la huelga de los laboratoristas de Hollywood al negarse a procesar cualquier material proveniente de Estados Unidos, mismas circunstancias que iban totalmente en contra de la relación entre Estados Unidos y México. Así, a Figueroa se le atribuye como un personaje nacionalista, “opuesto a la influencia y a la intervención de Estados Unidos”<sup>120</sup> pero por otro lado autores como Ramírez Berg o Fein posicionan su carrera como una integración nacionalista que va de la mano con la iniciativa de Estados Unidos y sus ideales anticomunistas por el hecho de que Hollywood siempre ha figurado como una empresa transnacional y como evidencia de esta relación, tenemos propiamente el crecimiento del cine durante los años cuarenta; nuestra llamada época dorada del cine. Si bien es entendible que Figueroa haya formado parte de esta compleja relación de Hollywood con el cine nacional y de este apoyo entre ambos países, resulta discordante la afirmación de que su trabajo haya sido en contra de ideales comunistas, por como se ha señalado anteriormente; su participación en los sindicatos y el apoyo que dio en su momento a los trabajadores del cine hollywoodense es innegable.

El resultado de este enigma deja como resultado un debate en la postura de Figueroa al analizar su perfil político. Su trabajo y decisiones tanto políticas como profesionales estuvieron bajo una presión ejercida a través de estas relaciones transnacionales, el mérito otorgado a Figueroa puede ser que tanto para obedecer y sobre todo encaminar la estética nacionalista mexicana, buscó bajo una causa positiva y justa el apoyo de la industria cinematográfica tanto en México como para aquellos afectados por la persecución anticomunista estadounidense.

Lo cierto es que públicamente declaró que sus preferencias políticas eran una cuestión personal y que no tenía por qué afectar su trabajo como fotógrafo, del mismo modo negó haber pertenecido a algún partido político, aunque se tiene la evidencia de que fue al menos por dos meses simpatizante del Partido Popular (PP), y que había tenido una estrecha relación con Esperanza López Mateos quien era muy allegada a Vicente Lombardo Toledanos, un ex secretario de la CTM y quien había sido miembro fundador del PP en 1948.

Como se muestra, parte de esta contradicción nacionalista tiene que ver con estas posturas de Estados Unidos sobre la actividad que fue realizando Gabriel Figueroa en México. La relación de Figueroa con Hollywood se tornó mucho más complicada, llevándolo a formar parte de la lista negra de Hollywood, lista que prohibía a realizadores comunistas trabajar en Estados Unidos. Tomando en cuenta que durante estos años la visión principal de Estados Unidos de lograr una propaganda política contra el Eje, el campo de la industria cinematográfica y sus relaciones con los países extranjeros se hacían estrictos y meticulosos con los procesos de producción. Con ello se entiende la complejidad de la relación con Figueroa y a sus actividades políticas en México al formar parte de movimientos sindicales, su trabajo se puso en la mira del FBI durante 30 años aproximadamente, por lo que deja sobre puesto en un contexto más específico, el éxito que logró tener Figueroa durante los años cuarenta no fue sencillamente amaestrarse en Hollywood y crear una visión nacionalista del cine mexicano.

Particularmente, hablando de su actividad política, se puede hacer referencia acerca de sus propios ideales perfilándose hacia tendencias comunistas aunque podrían ser llamadas tan solo acciones justas a favor de la producción cinematográfica y de sus trabajadores, pero como bien se ha analizado a partir de su estética propuesta en el cine nacional, su perfil parece mucho más allegado al nacionalismo y si es definido como nacionalista, no es a favor de los intereses de Estados Unidos. Cual sea la postura, ésta se puede definir a partir del contexto con el que sea analizado, por un lado puntualizado por su trabajo y estética propuesta y alcanzada, y otro por sus acciones en México por medio de los sindicatos. Si su estética se define como nacionalista, se tendría que definir hasta qué punto lo es y sobre cuál

<sup>118</sup> Figueroa, Figueroa Flores, & Soler, *op. cit.*, p. 89.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 98

<sup>120</sup> Pérez Zamudio, Maillé, & Monteverde, *op. cit.*, p. 107

definición del nacionalismo se vincula, ya que, como se ha analizado en el capítulo anterior, en México, el nacionalismo no es tan solo el que se encuentra propuesto por los términos políticos, sino que varía según sea la necesidad y profesión de quien la propone.

Para este punto, sería necesario considerar las definiciones del nacionalismo dadas en el capítulo anterior. Si por un lado, podría establecerse que Gabriel Figueroa sería un importante vínculo transnacional siguiendo una relación política, esto último porque finalmente fue una negociación entre ambos países, en la que a México le convenía, como en el movimiento muralista, establecer una identidad nacional por medio de este medio masivo, y que definitivamente fue lograda esa estética nacionalista al educar a los realizadores mexicanos en Hollywood y darles las bases para poder fundamentarla como Gabriel Figueroa y Emilio Fernández particularmente: el tipo de nacionalismo con el que podría definirse sería el nacionalismo político, por toda esta complicada red que se formó en relación a estos dos países por motivo de la guerra contra el Eje, y que México se encontraba en la etapa de modernización del país, este gran paso que dio el cine sería fundamental para lograr sus propósitos transnacionales.

El perfil que adquieren sus películas, bajo la estética en la que realizó la belleza mexicana como parte de la identificación de éste y la pertenencia a la cultura nacional, adquiere características propiamente etnológicas, como se puede mencionar los cielos que percibimos en el trabajo conjunto con Emilio Fernández, la imagen del indígena heroica, la belleza de *close-ups* de actrices que aunque resalta de manera expresiva, sigue tomando el papel de mujer abnegada y su otro papel preponderante como madre, que entre tanto también forma parte de la iconicidad mexicana, así como el argumento que se va formando a partir del tema y que se construye a través del diálogo visual que presenta Figueroa, dignifican las tradiciones, costumbres y folclor nacional.

Sin embargo, como se ha mencionado anteriormente, como parte del nacionalismo político, toma raíces de este otro modo de nacionalismo, lo cual posiciona al trabajo de Figueroa determinadamente en esta forma nacionalista, que por otro lado podría encontrarse un nacionalismo en respuesta a intereses extranjeros que ponen en riesgo la identidad de una nación, entendamos que en el caso del cine de oro, el crecimiento de la industria ayudó a forjar esta identidad ya conceptualizada en otras artes, a partir de esa ocasión partiendo del

medio cinematográfico en el que es reconocido el esfuerzo del país internacionalmente tanto la estética como los argumentos nacionalistas, fue a causa del apoyo extranjero como bien hemos podido examinar la importancia de Hollywood para Gabriel Figueroa, y de la misma manera cobró importancia para el cine nacional.

Es decir, que si como definición hablamos de actos reaccionarios hacia el extranjero, particularmente en el cine nacional, se ha conformado esta identidad a pro del país pero con los propios intereses de Estados Unidos, por contexto histórico, así como de hacer crecer a su propia industria cinematográfica y el trabajo de Gabriel Figueroa cobra un sentido mucho más complejo al participar como intermediario como realizador políticamente activo a favor del cine y como realizador de una estética icónica que participa a favor de la identidad a través del nacionalismo mexicano en el exterior.

Con el objetivo de definir el trabajo de Gabriel Figueroa y su compromiso con el cine nacional, es necesario analizar su trayectoria en relación a: Hollywood, su trabajo en el cine de oro, su aportación a las películas de Emilio Fernández y a las películas de Luis Buñuel; pues si bien, las primeras tres simpatizan en un perfil nacionalista, no es posible declarar lo mismo en cuanto al trabajo que realizó con Luis Buñuel.

Lo anterior propone que la calidad de su trabajo como fotógrafo, fue el enaltecimiento logrado en el cine y que pudo proyectar un sentido mucho más solemne de la identidad nacional. Entonces surge la pregunta que viene a continuación, *¿podría ser la tendencia nacionalista lo que acapara a su estilo como fotógrafo? ¿Fue ésta la dirección destinada que Figueroa eligió para su estilo propio?; ¿hasta qué punto es congruente el sentido nacionalista con sus posturas ideológicas más allá de la producción cinematográfica?; ¿Podría un artista corromper su propio estilo? ¿Podría identificarse un estilo no nacionalista con igual fuerza dentro de su carrera?*

Para resolver estas cuestiones habrá que partir desde el punto en que podría considerarse el rompimiento de su estilo nacionalista, situación que está directamente enlazada con la colaboración con el director español Luis Buñuel desde su primera película juntos *Los olvidados* (1950), y después de ello filmarían 6 películas más con el propio estilo de Buñuel altamente influenciado por el movimiento surrea-

lista. Cabe mencionar que a comparación con Emilio Fernández, incluso con su total de 7 películas realizadas, es un número reducido de producciones, ya que con Emilio Fernández fueron un total de 24 películas que mantuvieron ese estilo nacionalista típico de las películas de Fernández. A pesar de ello, la fuerza de estas películas realizadas con Buñuel, unas más destacables que otras (como en el caso de la película *Susana* (1950), que bien no tiene la misma relevancia en comparación a *Los olvidados*, sin embargo, el sentido argumentista de la forma de proyectar la imagen femenina le asigna una belleza seductora peculiar), tienen un estilo propio que las direccionan a un estilo surrealista, y al mismo tiempo poniendo en contraste los tramas atípicos expuestos sobre México.

Sobre este tema, hay que considerar al movimiento surrealista y su llegada a México a partir de las intervenciones del país ante el exilio

masivo de intelectuales y muchos de ellos artistas de la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría Española dando acilo a estos, fueron circunstancias que hicieron al movimiento surrealista llegar a México de una manera favorable culturalmente, además en el aspecto político estas mediaciones también fueron prósperas. En el siguiente análisis se expondrá la importancia de este movimiento para el mundo artístico nacional y la influencia que tuvo en la transformación de Figueroa como fotógrafo hacia su perfil no nacionalista.

## II.3 SEGUNDA OLEADA DE ARTISTAS EXTRANJEROS EN MÉXICO

De la manera en que se indicó anteriormente, se abordará el aporte de Luis Buñuel al cine realizado con Gabriel Figueroa a partir de un análisis de cómo llegó el movimiento surrealista a México, con el propósito de encontrar el punto donde convergen el nacionalismo en la plástica cinematográfica con la influencia del surrealismo al introducirse al país, lo que explica que aunque Gabriel Figueroa no fuera parte oficialmente del movimiento surrealista, éste acontecimiento sí fue un parteaguas en la madurez de su fotografía al exponerse como el eje transformador en su trabajo de mayor trascendencia en la plástica nacionalista del país.

Antes de sumergirnos en la influencia de Luis Buñuel sobre Gabriel Figueroa en términos del movimiento surrealista, podemos mencionar de manera general la situación del país en el momento en que llegó el movimiento a partir de acontecimientos internacionales que hicieron de México el lugar idílico para la migración europea, principalmente de España, que trajo consigo a la corriente surrealista a través de Luis Buñuel, Leonora Carrington, César Moro, Wolfgang Paalenn,

Benjamin Péret, Alice Rahon, Remedios Varo, entre otros, quienes de modo correlativo adaptaron la corriente al contexto social mexicano, así mismo introduciendo el movimiento en México.

André Breton como iniciador oficial del movimiento junto con Benjamin Péret, Paul Éluard, explica que *“El surrealismo propone trasladar las imágenes del sueño a la esfera del arte por medio de un ejercicio mental libre, sin la intromisión censora de la conciencia”*<sup>121</sup>. Este movimiento surge por la influencia del movimiento dadaísta, tenía como objetivo romper los códigos de convencionalismo y de tradición que gira en torno a las artes. Surge a principios de los años veinte por Breton y Picabia al generar un nuevo camino desde el dadaísmo.

Partiendo de ello, el movimiento surrealista usa como materia prima al inconsciente y lo irracional, que deja sobre expuesto de alguna manera las necesidades más primitivas del ser humano; para ello se

---

<sup>121</sup> Breton, André citado por Useda Miranda, Evelyn, Instituto Nacional de Bellas Artes (Mexico), Instituto Mexicano de Cinematografía, y Museo Nacional de Arte, *El ojo y sus narrativas*, 2012. Pp. 19

vale de las teorías de Freud sobre el inconsciente y de la importancia de ésta a partir de los sueños que son el pleno reflejo de aquello que no controla la conciencia, así mismo Marqués de Sade también es una importante influencia para mostrar la parte más sumisa de los placeres que giran en torno a los impulsos del hombre.

El origen del movimiento surrealista comienza de manera oficial con *El primer Manifiesto del Surrealismo* (1924) por André Breton, donde constituye las bases del movimiento con un carácter visual fantástico y surreal como partida del mundo onírico que vive y se presenta dentro de la disciplina que ejerce el artista. El movimiento giró en torno a la poesía principalmente, a la que se le sumaron, las artes plásticas; la pintura y la fotografía principalmente, así como, el cine y la escultura como recursos importantes para el surgir del movimiento y poder exponer visualmente la irrealidad. La primera película filmada bajo la influencia del surrealismo fue realizada por el fotógrafo y cineasta norteamericano Man Ray llamada *Le retour a la raison* (El regreso a la razón) en 1923, donde es perceptible la conexión entre el movimiento dadaísta con el surrealismo por imágenes que parecen no tener relación entre sí dado el nivel de abstracción que proyecta. Otras películas realizadas por Man Ray fueron *Emak-Bakia* (1927), *L'étoile de mer* (1928) y *Les mystères du Château du Dé* (1928) con las que refleja la naciente corriente surrealista<sup>122</sup>.

Aunque, Man Ray haya iniciado la construcción visual del surrealismo en la fotografía y el cine, dado que es uno de los integrantes del movimiento que destacó por su contribución, el trabajo cinematográfico considerado de mayor relevancia y prácticamente sinónimo del movimiento surrealista es la película de Luis Buñuel, *Un chien andalou* (Un perro Andaluz) (1929), que además fue realizado en colaboración con Salvador Dalí. Para entonces, esta obra no había sido realizada estrictamente bajo la influencia del movimiento surrealista, pero fue hasta el estreno de este cortometraje en el *Studio des Ursulines* junto con las obra de Man Ray *Les mystères du Château du Dé* (1928), que los precursores surrealistas fijaron la mirada a este cortometraje, así Breton dice que Un perro andaluz es: *“La resolución del sueño y la realidad, dos estados aparentemente contradictorios, una especie de realidad absoluta, una surrealidad”*<sup>123</sup>,

De este modo, por la apreciación del propio Breton sobre la obra en la que bien identifica los conceptos básicos de la naciente corriente, Dalí y Buñuel fueron invitados a pertenecer al movimiento surrealista y para su sorpresa esta obra se volvería más tarde, ícono del movimiento. Al ser ésta como la principal referencia en el cine del surrealismo, ha sido estudiado el surgimiento del cortometraje que revela una estética que remite al subconsciente dibujando un estado no manipulado por la conciencia misma. El guión realizado por estos dos artistas, está meramente basado en sueños que ambos tuvieron, el cortar un ojo con la navaja derivada de un sueño de Buñuel, mientras que las hormigas provenientes de una mano corresponde a un sueño que tuvo Dalí. En modo secuela para este cortometraje se pensó en el siguiente guión, la cual sería otra obra emblemática del movimiento *La edad de Oro* (1930); pese a que dicha obra si fue realizada, la tensión entre ambos artistas y la complicación en su relación personal, terminó por producirla solamente Buñuel.

Volviendo al surrealismo como movimiento emergente, éste causó tal controversia en Europa, que se consideró había desaparecido con la Segunda Guerra Mundial en puerta. Lo cierto es que aunque el movimiento empezó a sufrir grietas y a desintegrarse, la influencia de ésta sobre el plano cinematográfico continuaría sobre todo en América. La influencia de éste se presenta en la forma de consagrar el espacio onírico en pantalla, la formación de:

“... el humor [característicamente humor negro], por la forma de mostrar la pasión erótica, el gusto por el mundo gótico, por la crítica de la tradición cultural cristiano-burguesa y por creer en el escándalo como arma para transformación del mundo”<sup>124</sup>

Parte de esta controversia e incomodidad manifestada en la sociedad sobre el surrealismo, se puede reflejar precisamente en la obra *Un perro Andaluz*. De acuerdo con Luis Buñuel, respecto a su argumento en esta obra, no se refiere textualmente a un sueño, aunque prevalezcan los procesos oníricos considerando que el filme parte de la representación de los sueños de Buñuel y Dalí, los personajes delatan su hacer y ser en base a impulsos, esa forma del inconsciente que actúa

<sup>122</sup> Useda Miranda, Instituto Nacional de Bellas Artes (Mexico), Instituto Mexicano de Cinematografía, & Museo Nacional de Arte, *El ojo y sus narrativas*, 2012, p. 21

<sup>123</sup> Breton, André, cit. por Useda Miranda, *op. cit.*, 2012, p. 21.

<sup>124</sup> Espada, Javier, cit. por Useda Miranda, *ibid.*, 2012, p.29.

sobre la moral, la conciencia y la razón, y es esto lo que resulta desagradable para una sociedad que vive ocultando sus deseos más profundos y que solo se alojan en esa parte interna, aparentemente lejana del hombre<sup>125</sup> y que se oculta en el momento en que el ser humano prescinde de la razón. Esta irritación social, podría ser una de las razones por las cuales el movimiento duró muy poco tiempo, al volverse un punto de quiebre entre la sociedad y sus convencionalismos, al tiempo en que surgieron las discrepancias entre los miembros del movimiento provocando su alejamiento de éste, como sucedió con Buñuel a causa de no aceptar ciertos aspectos ideológicos de los que el movimiento se aferraba a proyectar.

En el proceso en que empezó la desintegración del grupo surrealista, prácticamente provocado por el exilio de varios de los integrantes, también hubo razones entorno al movimiento que como en el caso de Luis Buñuel lo dejó por las posturas políticas. Sobre ello, Buñuel no se denominaba parte de un perfil político; hizo reconocer sobre él y su ideología que mantenía independiente de cualquier vertiente política, incluso del propio movimiento surrealista. Sin embargo, se mostró a favor de:

“exponer las causas sociales y políticas de diversos problemas utilizando los sueños y la comedia como mecanismos para revelar las inhibiciones de la psique.”<sup>126</sup>

De hecho, el surrealismo como movimiento persiguió perfiles políticos que poco después se le considerarían factores de disolución del movimiento, como fue inicialmente la simpatía con el comunismo hasta el anarquismo; Luis Buñuel comenta que el movimiento estaba dirigido a:

“atacar el espíritu y no la materia [...] Comprendieron los surrealistas que no encajaban con el comunismo. Nosotros nos dirigíamos al espíritu, y una de nuestras armas principales era la poesía [...] Los surrealistas no podían llevarse bien con el comunismo y éste separó a todos los surrealistas del movimiento proletario”<sup>127</sup>

Así mismo sobre los surrealistas en cuanto a su postura de lo que estaba pasando en España con la guerra civil fue que:

“se pronunciaron siempre insistentemente en favor si no de la República española, a la que consideraban una República burguesa, sí, en cambio, desde una perspectiva hasta cierto punto anarquista, de una España obrera y revolucionaria, y en contra del levantamiento armado que, a la larga, llevaría a Franco al poder. Fueron siempre claras y firmes sus declaraciones en contra de la política intervencionista de italianos y alemanes que terminarían inclinando la balanza en favor de las fuerzas más regresivas de España”<sup>128</sup>

Es cierto que los surrealistas, en especial Breton y Péret se percataron del afecto que México tuvo al acoger al entonces exiliado León Trotsky quien fue una pieza clave para el grupo de oposición de izquierda contra el stalinismo. En principio, lo que llevó a ambos surrealistas a viajar a México fue más un motivo circunstancial; sin embargo, para André Breton se convirtió en interés el hecho de que Trotsky se hallara refugiado en el país. Además, Trotsky fue un personaje importante en el territorio artístico, pues si bien se encontraba en calidad de refugiado en el país desde 1937, gracias a la intervención de Diego Rivera con el presidente Lázaro Cárdenas, para lo cual el presidente no se opuso a tener al revolucionario en el país, sino que al contrario, Cárdenas contribuyó en la protección de éste mientras estuviera alojado en México, por lo que Rivera lo invitó más tarde a vivir en una de sus residencias en Coyoacán<sup>129</sup>.

De este modo, Trotsky fue un eje importante como conector entre Diego Rivera con el surrealista André Breton, aunque esta situación afectó directamente al mismo Trotsky y a Diego Rivera por su contacto con el revolucionario, pues la prensa comunista inglesa y francesa criticó la relación entre Breton, Trotsky y Rivera, llegando a ser incluso criticados en México. Ello representó un golpe para el propio movimiento surrealista aunque lo que intentaba Breton en ese momento era poder entablar una relación entre el movimiento y la política cuando escribe el Manifiesto Por un arte revolucionario independiente con ayuda de Rivera y de Trotsky, pese a que la postura de Trotsky referente al movimiento surrealista impedía reconocerlo totalmente por el

---

<sup>125</sup> Buñuel, Luis cit. por de los Reyes, *Ibid.*, 2012. p. 41

<sup>126</sup> Evans, Peter, *Las películas de Luis Buñuel*. 1998. p.20

<sup>127</sup> Buñuel, 1961, Entrevista por Poniatowska, *Buñuel*, Universidad de México, p.17, Consultado en [http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/files/journals/1/articulos/7735/public/7735-13133-1-PB.pdf](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articulos/7735/public/7735-13133-1-PB.pdf)

<sup>128</sup> Pereira, Armando, *BRETON, TROTSKY Y RIVERA: MÉXICO Y LA ESPERANZA SURREALISTA*, ITAM, 2011, p.88. Consultado en <https://www.yumpu.com/es/document/view/14369173/breton-trotsky-y-rivera-mexico-y-la-biblioteca-itam>

<sup>129</sup> *Ibid.*, pp. 87-94.

misticismo que percibía de la corriente. Aun así, el manifiesto pudo realizarse y esto conformó una importante relación del arte mexicano con el surrealismo y el comunismo.

Por otro lado, Buñuel se mantenía ajeno a las preferencias políticas que el movimiento surrealista buscaba reflejar, situación que posiblemente lo mantuvo aislado de la incursión de la corriente en México, o seguir los pasos del movimiento que como César Moro, Benjamin Péret y otros estaban intentando llevar a cabo en el país. Sin embargo, Buñuel reconoce que haber pertenecido al movimiento le abrió las puertas al mundo que expresa a través de las profundidades del ser a partir de su irracionalidad y usarlo así como herramienta ante el acontecer social.

Buñuel abandona para 1932 este movimiento, a tres años de integrarse a éste, para trabajar en el documental de denuncia *Las Hurdes. Tierra sin pan*, filme que no fue bien aceptada al considerarla denigrante para el país español, ésta conserva una vaga esencia del estilo surrealista con el que Buñuel imprimía un efecto de incomodidad, esta ocasión sobre una fuerte realidad de España: la pobreza, el hambre, y la enfermedad de los pueblos que el país se negaba a reconocer.

No obstante, retoma por sí mismo las tendencias surrealistas con las películas filmadas en México y en Francia, para el caso de México, como mayor representativo fue la película *Los olvidados* (1950), en la que la presencia del mundo onírico revela el argumento de toda la película a través del sueño del personaje Pedro al delatar el sentido banal de sus instintos, la carne y el deseo, así como el presagio de su propia muerte.

Por otro lado, en México se desarrolló la tendencia surrealista cuando emigrantes del continente europeo se instalaron en el país, varios de ellos artistas y personajes emparentados con esta corriente. Para ello, hay que posicionarnos en el sexenio de Lázaro Cárdenas (1934-1940), el gremio artístico se encuentra forjado de manera máxima por el muralismo. El valor de estos años, radica en la incursión del movimiento surrealista en el campo dominado por el nacionalismo que tenía el mando prácticamente de todos los aspectos artísticos

del país, desde la literatura hasta propiamente la industria cinematográfica. En este punto cobra importancia la visita de André Breton, con el que se considera la llegada oficial del surrealismo al país junto con el arribo también de César Moro, quien representa uno de los principales conectores del surrealismo europeo en México.

La forma en la que avanzaban las conexiones internacionales, hacía a México más partícipe en complicadas relaciones con Europa y Estados Unidos, especialmente durante la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Civil de España, la cual trajo consigo como al movimiento surrealista. De forma política, considerando el recuento de los avances del país desde los años veinte, entendemos que la presencia del gobierno dentro del desarrollo de la industria del cine nacional jugó un papel muy importante, para que éste se pudiera beneficiar de los convenios internacionales que planteó México con el país vecino o por ejemplo con España. Como se ha analizado, el crecimiento del cine durante los sexenios especialmente de Miguel Alemán (1946-1952), Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y Lázaro Cárdenas (1934-1940), tuvieron un arduo compromiso con la modernización del país y el impulso de la economía agraria hacía una industrial, por ende el mejoramiento social en el crecimiento de las ciudades.

Una de las contribuciones de Lázaro Cárdenas fue dejar a cargo de CLASA, proyectos de cortos referidos a la educación y propaganda, lo que significó subsidio económico por parte del gobierno y al mismo tiempo la productora cumplía la visión nacionalista que buscaba forjar el Estado, además el Departamento de Producción cinematográfica era dependiente de la Secretaría de Gobernación quien tuvo por responsabilidad la reglamentación en cuanto a la exportación y la censura.

En el caso del sexenio de Manuel Ávila Camacho, la industria del cine fue un recurso de gran potencial nacional dado que fue durante su mandato que existió el llamado Cine de Oro. Además otros sectores económicos crecieron y para el sexenio de Miguel Alemán se incrementó el establecimiento de la industrialización que invierte mucho más en importación que en exportación, de tal modo que se optó por la iniciativa privada y la economía mixta<sup>130</sup>.

---

130 Tuñón, Julia, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen (1939-1952)*, 1998, pp. 43-45.

Si se tuviera que denominar una segunda oleada de inmigrantes intelectuales y artistas en México, se tendría que posicionar en un plano principal la relación que hubo entre México y España, al desencadenarse la Guerra civil española, especialmente en el periodo de 1936-1939, cuando el Gobierno Mexicano apoyó a la república de ese país. La decisión de este vínculo oportuno con la República por parte del gobierno de Lázaro fue además de la natural relación entre ambos países y de incentivar el apoyo de Estados Unidos en contra del imperialismo, había interés del gobierno mexicano en forjar sus relación internacional<sup>131</sup>. De tal modo que México cobró cierta importancia dentro de la guerra civil que estaba aconteciéndose en España. Incluso el alcance de este apoyo llegó hasta los afiliados a la Liga de Escritores y Artistas revolucionarios (LEAR) cuando éstos participaron en el Congreso Internacional de Escritores en Contra del Fascismo para la Defensa de la Cultura, que se llevó a cabo en Valencia, España<sup>132</sup>. Esta decisión un tanto cuestionada en la gubernatura de Cárdenas, pues México no era precisamente una potencia militar y tenía sus limitantes a consecuencia de la posrevolución, tuvo una parte fundamental como partícipe a favor de la República española, la cual fue a permitir que México funcionara como refugio para aquellos exiliados.

Las vanguardias europeas fueron una fuerte influencia para la manera en la que las artes plásticas nacionales se transformaran, como se mencionó en la primera parte de esta investigación sobre intervención de artistas extranjeros, donde además de evolucionar la fotografía nacional, el principal referente se encuentra en el movimiento muralista, la cual fue alimentada por tendencias europeas, como en el caso de Diego Rivera al haber estado en Europa para reforzar su plástica y adecuarla a voluntad de su percepción y así marcar una evolución del arte plástico en México. Esto es un claro indicio en la adecuación de las vanguardias extranjeras alojadas y adaptadas para los intereses nacionales, como lo fue para el indigenismo, nacionalismo y el muralismo mexicano. México se presentó durante los años veinte y treinta como un espacio donde podría el arte mismo transformarse y esparcirse a favor del país, sus necesidades nacionales

y prioritariamente internacionales, por lo que no es de extrañar que las corrientes europeas llegaran e indujeran la propagación de éstas con libertad, de modo que el surrealismo no fue la excepción, así como otras corrientes como el expresionismo alemán en el cine y la fotografía nacional.

A partir de ello, éste sería el punto donde emerge tal inmigración artística, cultural y también política de manera relevante, tendríamos que mencionar que en ella hubo movimiento de artistas y poetas sobretodo de Europa en México inducido por la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial. Las artes que más tuvieron apego al movimiento en México fue precisamente el mundo convergente a la poesía, la pintura, escultura, y el cine, los cuales simbolizaron el círculo conversor del movimiento surrealista en el país. Los artistas, de acuerdo a su ámbito artístico, ejercieron el movimiento con su propia percepción del país y muchos de ellos encantados por la complejidad cultural y el arte precolombino, que los sedujeron a intervenir en el proceso del arte nacional a través del surrealismo. De tal modo que México ocupó un lugar importante dentro del movimiento surrealista en el que a su modo se fusionó con las distintas artes nacionales.

A partir de ello podemos hablar de un surrealismo desarrollado en México, aparte de reconocer a Buñuel como un alto exponente, valdría mencionar algunas películas de la época que más allá de asemejarse a esta corriente fueron realizadas bajo influencias del expresionismo alemán, como el caso de *Dos monjes* (1934) de Juan Bustillo Oro y *El fantasma del convento* (1934) del mismo director. Con respecto a esta última película su más cercana asociación al surrealismo es el argumento trazado a base del deseo e impulso sexual de uno de los personajes principales, el cual no llega a exponerse al ahogar sus propios deseos bajo las condiciones sociales y convencionalismos.

Cuando André Breton y Jacqueline Lamba llegaron a México en 1938, Breton definió a México como *“el lugar surrealista por exce-*

---

131 Ojeda Revah, Mario, *México y la Guerra Civil Española*, 2004. P. 15.

132 *Ibid.*, p. 186.

lencia”<sup>133</sup>, esto en parte lo deduce por la diversidad y mezcla de razas y por otro lado por su encuentro con las zonas arqueológicas, la cultura prehispánica, el conocimiento de la obra de Guadalupe Posada del que identifica una forma de humor negro, conformaron los factores de los que le llevaron a pensar en México como un lugar lleno de magia y diversidad que lo sedujeron y de lo cual escribió su Manifiesto mencionado *¡Por un arte independiente!* En colaboración con León Trotsky y Diego Rivera, cuando Breton regresó a Francia publicó *“Recuerdos de México”* en el que presentó su interés por cómo en las tradiciones mexicanas se fusionan la vida con la muerte, su admiración por la fotografía de Álvarez Bravo y la forma estética de las contrariedades que su trabajo reflejaba, así como la obras de Frida Kahlo por su apego al lenguaje pictórico y poético que rescataban el colorido de México<sup>134</sup>.

La corriente surrealista percibida en México además del cine, fue también explorado en otras áreas donde el espacio onírico reina como la materia prima de la literatura y en las artes plásticas, tal fue el caso de Germán Cueto, escultor de obras abstractas que hizo también presente su potencial próximo al mundo onírico en el teatro, el diseño y el cine<sup>135</sup>. Tenemos a un México relacionado con la tendencia surrealista, así mismo, podemos mencionar a varios artistas que tocaron ligeramente los propósitos estéticos de éste movimiento. Alicia Sánchez menciona además de Germán Cueto, a Tina Modotti y Edward Weston como importantes ejes transformadores de la práctica fotográfica en el país, como resultado México obtendría entonces a un Manuel Álvarez Bravo y la transformación del lenguaje fotográfico sobre México. Además César Moro, fue un importante promotor del surrealismo en América latina, poeta de origen peruano y el primer latinoamericano que perteneció oficialmente a este movimiento, influenciado por éste cuando estuvo en París en los años veinte, después de él otros latinos pertenecieron al movimiento como Roberto Matta y Wifredo Lam.

Para 1938, César Moro llegó a residir en México durante 10 años, y a partir de ello conformó un elemento clave en la relación del movimiento europeo con el país, pues debido a su incursión en el ámbito

literario y la prensa nacional, se estableció como promotor de los ideales bretonianos en este medio traduciendo poemas de Breton al español. De este modo Moro sería el encargado de dar a conocer el movimiento surrealista en América latina al instalarse en tierras mexicanas. Fue gracias a él y su contacto con el principal fundador de la corriente surrealista Breton desde París que se logró presentar en la Galería de Arte Mexicano en 1940 la Exposición internacional del surrealismo, además fue, como lo menciona la autora Alicia Sánchez:

“La figura que articuló a los dos grupos de exiliados surrealistas que se instalaron en México: uno alrededor de la figura de Wolfgang Paalen, en Coyoacán, y otro que giró en relación a Péret y más adelante, a la mágica presencia de Kati Horna”<sup>136</sup>

Wolfgang Paalen, como un personaje surrealista exiliado que llegó a México, se había interesado por el arte precolombino, para 1942 y desde entonces editó lo que sería el punto de aproximación para artistas y científicos a partir de la revista *Dyn*, en el que llegó a publicar Alice Rahon desde el primer número, poeta nacionalizada mexicana, quien más tarde sería pintora al deslumbrarse con los colores y cultura representativos del país. Además, se casó con quien sería escenógrafo de *Los olvidados* y de otras obras de Buñuel, Edward Fitzgerald. Entre otros artistas que imprimieron a través de la influencia surrealista el México que encontraban seductor y fascinante, tenemos a Benjamin Péret, uno de los principales precursores del movimiento surrealista, quien participó en la lucha contra el franquismo en España y protestante del exilio de Trotsky en el mismo país, encontró a México como un aliado desde la política internacional promovida por Cárdenas, al dar alojamiento León Trotsky y a los republicanos españoles, además se sintió motivado por el ambiente estético a través de la cultura prehispánica y todo el eje cultural nacional, que lo inspiró a llegar a México después de que conociera a Remedios Varo, con quien llegó al país en 1941. Remedios Varo se integró al movimiento como pintora y ya dentro del círculo surrealista tuvo contacto con el pintor Esteban Frances y Óscar Domínguez, a través de ellos conoció a Benjamin Péret, así quedó apasionada con el ambiente del movimiento y reconoció la fuerza que podía ejercer el surrealismo a través de la pintura.

<sup>133</sup> Breton, André, cit. por Sánchez, Alicia, *El ojo y sus narrativas: cine surrealista desde México*, 2012. p. 55..

<sup>134</sup> Useda Miranda, et al, op. cit. 2012, p. 56

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>136</sup> Sánchez, Alicia, op. cit., 2012, p. 47.

Tenemos además a Katy y José Horna quienes llegaron en 1939 a México, ambos con ideales anarquistas, en el caso de Katy participó en revistas culturales de México de los cuales podemos mencionar *Todo, Nosotros, Revista de la Universidad de México, Mexico This month, Mujeres y S.nob*<sup>137</sup>. Mientras que José Horna realizó ilustraciones, carteles, portadas de libros, entre otros materiales plásticos.

Podemos mencionar también al Mexicano Gunther Gerzso quién trabajó como escenógrafo en la industria cinematográfica de alrededor 250 películas, en las cuales colaboró con Emilio Fernández, en *Un día sin vida* (1950) y con Luis Buñuel en películas como *Susana* (1951), *Una mujer sin amor* (1952), y *El río y la muerte* (1955), su papel dentro del movimiento surrealista cobra importancia al estar en contacto con algunos de los artistas exiliados, que de hecho retrató en una pintura llamada *Los días de la calle de Gabino* (1944), en éste presenta la fusión de los dos continentes, tanto el europeo como el americano, donde la parte representativa de Europa se manifiesta bajo la estética surrealista, mientras que el continente americano esta simbolizado por la influencia precolombina.

Entre otros seguidores de la corriente se encuentra Leonora Carrington, influenciada por el mundo onírico que se desempeñó como pintora y escritora, llegó al país en 1942. Estos inmigrantes mencionados y varios más que aunque no pertenecían al movimiento en sí pero se declaraban a favor del movimiento, así como de la defensa en contra del franquismo, mantuvieron ideales y las ejercieron durante su estancia en el país, no obstante, el impacto del movimiento no logró influenciar a las nuevas generaciones y no consiguieron contagiar los ideales promovidos por el surrealismo de la misma manera como surgió entre el grupo fundador.

Aun considerando la forma en la que llegó el surrealismo en México y teniendo a uno de los importantes miembros fundadores del movimiento en el país, Benjamin Péret, y pese a que el mismo André Breton mencionó acerca de México ser la tierra del surrealismo, el movimiento no tuvo la misma fuerza a la provocada en sus inicios en

el continente europeo. Sin embargo, la residencia de varios involucrados con el surrealismo en el país fue elemental en la medida en que éstos se relacionaron con los artistas nacionales y siguieron ejerciendo a través de sus actividades partiendo de las bases establecidas con respecto a la corriente. Sánchez en su libro dedicado a la película *Los olvidados*, menciona respecto al movimiento que emigró al país junto con sus seguidores:

“Puede observarse por estos antecedentes que, aunque en México no hubiera un movimiento surrealista propiamente dicho, sí pueden detectarse muchos de sus síntomas por separado, [...] Cabe preguntarse porqué Buñuel no se sumó a esos esfuerzos, sobre todo si se tiene en cuenta que es allí donde fue a parar uno de los miembros del grupo más admirados por él, Benjamín Péret, uno de los pocos que participó en defensa de la República española y al que llegó a considerar “el más grande poeta de nuestra época y aun de todas las épocas”<sup>138</sup>

Aunque Buñuel, como se ha destacado, no incursionó a la promoción del surrealismo en México como razón o motivo de ejercer en la industria cinematográfica, sí logró provocar revuelo con respecto a lo que percibía del país, como máximo ejemplo está la película *Los olvidados*. No renegó mucho menos el origen de su estética como director basada en el tratamiento surrealista, tampoco dejó de tener contacto con la mayoría de los seguidores y fundadores de la corriente, y mucho tiene que ver su manera autoritaria de llevar la corriente en la actividad cinematográfica; el haberse alejado del movimiento y sus seguidores que permitió prevalecieron las buenas relaciones con la mayoría de ellos.

Luis Buñuel siendo uno de los inmigrantes que había pertenecido al movimiento surrealista, fue tan importante como los otros mencionados, transformó no en su totalidad las tendencias del cine mexicano, pero sí para nuevos conceptos del cine, haciendo madurar el propio en el que pone total fidelidad a las influencias surrealistas con las que se identifican sus películas y al mismo tiempo logrando la conmoción

---

137 Useda Miranda, *et al, op. cit.* 2012, p. 61.

138 Sánchez, Agustín, *Los olvidados, una película de Luis Buñuel*, 2004, pp. 226-227

del país en sus formas oníricas y crudas con respecto al ambiente mexicano, incluso usando una tendencia satírica, también característica de la corriente surrealista de la clase burguesa mexicana, dejando una marca de por vida en el cine nacional y para su propia carrera como director, pues fue en México donde desarrolló gran parte de su obra cinematográfica, esto es 21 películas realizadas en el país de un total de 32 que conforman su filmografía, de las cuales, dos de ellas son una colaboración entre México y Francia.

Luis Buñuel llegó a México en 1946 y para entonces pudo producir y seguir su carrera como director con ayuda de Oscar Dacingers, quien le permitió grabar su primera película mexicana *Gran Casino* (1946), ya que hasta entonces su filmografía conformaba solo 3 películas, *Un perro andaluz*, *La edad de Oro* y *Las Hurdes*, ésta última pone en manifiesto la pobreza y miseria de *Las Urdes* en Madrid, con lo que la película fue prohibida en España al declarársele como difamatoria<sup>139</sup> y perjudicial para el país, en ella a su propio estilo influenciado por el surrealismo refleja situaciones catastróficas en la que se experimenta una manifestación de protesta, característica que llega a reflejarse también en la película *Los olvidados*.

Esta postura que reflejaba socialmente Buñuel, lo colocaban como un simpatizante comunista, lo que ocasionó que tuviera problemas en su país natal y fuera aparentemente un motivo para que se alejara del movimiento surrealista. Así que, para cuando estalló la guerra civil (1936) Buñuel se perfila a favor de la postura republicana con lo que se torna como exiliado español, al menos hasta que la guerra civil concluya. Por motivo del conflicto español entre Republicanos y Franquistas, fue pagado por el gobierno español para apoyar a la República supervisando la calidad de las películas distribuidas en Estados Unidos a favor del perfil republicano, sin embargo, Buñuel prefiere no declararse en contra o a favor, se muestra simpatizante del comunismo pero no ejecutante del mismo, lo que le da problemas en Estados Unidos pues, como se ha mencionado anteriormente, desde principios de los cuarenta la política estadounidense toma fuertemente la persecución de comunistas, sobre todo en la industria cinematográfica del país. De tal modo que para 1942 Buñuel se encuentra en Nueva York desempleado, después de ello se le pide regresar a Hollywood para apoyar con las versiones en español de películas hollywoodenses, de este modo se mantiene en contacto con la industria, aunque no como Director Cinematográfico.

Fue entonces que se instala en México (1946) y reactiva su actividad en la dirección cinematográfica con sus dos primeras películas mexicanas; *Gran Casino* (1946) sin gran éxito en taquilla y *El gran calavera* (1949), aunque mejor aceptada por el público que la primera, ambas no fueron consideradas satisfactorias para Buñuel, no fue hasta su tercer película *Los olvidados* (1950) que además de ser relevante para él, fue el eje conversor de su carrera cinematográfica, aunque como era esperado generara una reacción similar a la provocada por la película documental *Las Hurdes*, la película fue acusada por la sociedad de denigrar y principalmente exponer una mala imagen de México, y aún con la crítica la película llega a presentarse en Cannes con la ayuda de Octavio Paz, quién además hizo un escrito aludiendo a la película en la presentación de ésta y con ella Buñuel despegaría su carrera después de sus años de inactividad como director y de las películas que dieron a conocer su nombre en torno al movimiento surrealista.

A partir de ello la gran revelación después de *Un perro andaluz* en el esquema surrealista sería la película *Los olvidados*, que si bien no estaba pensada explícitamente en ser dirigida hacia el mismo esquema que sus dos primeras películas, sí representa la unión de su tendencia surrealista con el aire de protesta con la que dirigió *Las Hurdes* en un plano mexicano, tocando puntos hirientes para México y que además de representar la cruel realidad para la sociedad olvidada tras la búsqueda de modernidad del país, rompe la estructura nacionalista del que estaba acostumbrado la industria cinematográfica y en su momento causó cierto conflicto a la comunidad nacional. Estas dos obras (*Las Hurdes* y *Los olvidados*) son de hecho las películas mejor logradas como manifestación de protesta social para entonces, las cuales fueron realizadas por su autonomía, la obra mexicana gracias al éxito que tuvo en una película antes realizada *El gran calavera* (1949). Es en este punto donde entra la participación de Gabriel Figueroa, pues como es reconocido dentro de la trayectoria fílmica de ambos, la colaboración más importante entre ellos en el cine nacional es la película *Los olvidados*.

---

139 Andrade, Lourdes, *Siete inmigrados del surrealismo*, 2003, p. 24

## II.4 FIGUEROA A LA PERSPECTIVA DE LUIS BUÑUEL

En un análisis general de la importancia cinematográfica de Buñuel, se puede considerar que después del éxito de su primera película *Un perro andaluz* en el medio surrealista al asignársele como su obra icónica y potencial representante del movimiento, su carrera renace con *Los olvidados*, a partir de ahí tuvo una serie de éxitos que le volvieron a abrir las puertas en España al término de la guerra, así como en Francia y ejercer principalmente en México donde pudo realizar proyectos que en otro país hubiera sido imposible llevar a cabo.

Hablando específicamente del cine mexicano de Buñuel, se pueden percibir tres etapas en su filmografía<sup>140</sup> seccionadas de la siguiente manera:

- Las películas que Buñuel consideraba puramente alimenticios; *Gran Casino*, *La hija del engaño*, *El río y la muerte*, *Una mujer sin amor*.
- Melodramas donde imprimió su estilo personal, “aderezando los argumentos simplones con sabrosos detalles buñuelianos”<sup>141</sup> como *Susana: carne y demonio*, *El bruto* y *Abismos de pasión*.
- Sus obras maestras, en las que los sueños son parte misma del relato (el sueño de Pedro por ejemplo en *Los olvidados*). Su mirada hacia la burguesía de forma demoledora y las patologías psicológicas, en las que queda como sus mejores creaciones los personajes Francisco Galván (*Él*), o Archibaldo de la Cruz (*Ensayo de un crimen*). O bien el encierro de la clase burguesa donde se extraen degradantes consecuencias, por su propio poder y dominación, como la película, *El ángel exterminador*, o la caridad y santidad, que sirven para muy poco como lo demuestra en *Nazarín* y *Viridiana*.

De acuerdo con la autora Lourdes Andrade, las obras que Luis Buñuel considera más relevantes de su trayectoria en México además de *Los olvidados*, son *Él* (1952) donde Luis Buñuel expone a un personaje en el que proyecta parte de su propia esencia y personalidad, *Nazarín* (1958), *El ángel exterminador* (1962), y *Simón del desierto* (1964)<sup>142</sup>.

Cabe resaltar de forma reveladora que éstas películas mencionadas, son cinco de las siete películas realizadas con el fotógrafo Gabriel Figueroa, lo cual explica que haya sido Figueroa el fotógrafo más consistente dentro de la filmografía de Buñuel, pues si bien solo fueron 7 películas que realizaron juntos y que representa el 22% del total de la filmografía de Buñuel con un total de 32 películas, fue el número máximo de filmes que realizó con el mismo fotógrafo, a lo que le seguirían el Director Edmon Richard con 3 películas, las cuales representan las últimas de la trayectoria cinematográfica de Buñuel que fueron filmadas en Francia, con Agustín Jiménez de igual manera conforman 3 producciones, de las que serían significativas *El Bruto* (1952) y *Ensayo de un crimen* (1955), el mismo caso de 3 películas con Raúl Martínez Solares y con dos filmes Alex Phillips, una de ellas es la adaptación a la pantalla de la obra de Daniel Defoe *Robinson Crusoe*, otros directores de fotografía que tienen 2 películas con el director fueron José Ortiz Ramos, José F. Aguayo y Abert Duverger en colaboración con Jimmy Berliet, en cuanto al resto de su trabajo fue realizado con otros fotógrafos quienes filmaron al menos una película con Buñuel como el caso de Jack Draper con quien filmó su primera película mexicana *Gran Casino* (1946), Christian Matras, Roger Felius, entre otros.

<sup>140</sup> Valdéz, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, *Buñuel: una mirada del siglo XX*, 2000, p. 13, 14.

<sup>141</sup> Valdéz, *Ibid.*, 2000, p. 13.

<sup>142</sup> Andrade, Lourdes, *op. cit.*, 2003, p. 27

Aquí radica la importancia del análisis en las películas de Figueroa con Buñuel, ya que después de ser reconocido en la industria por el manejo de una estética nacionalista por el que eran apreciadas sus colaboraciones filmicas y que significó la corriente representativa de la meca del cine nacional que siguió durante años, a partir de su colaboración con el director surrealista, su tendencia es corrompida al trabajar con Buñuel.

Es importante reconocer en el trabajo de Figueroa los aspectos estéticos que se alejan de lo que pertenece a su propio estilo y la transformación de éste, así como considerar las características elementales del surrealismo con el que profundizó Buñuel (pese a que Buñuel no siguió la corriente al pie de la letra dentro del movimiento surrealista, si conservó dentro de su estilo como director algunos principios del surrealismo: el escándalo sobre el rechazo a los valores burgueses, como la religión, la patria y la familia, la libertad de los deseos y del subconsciente, y deliberada asociación sexual y sobre la muerte) y que influenciaron en Figueroa como en su estilo. Aunque así mismo no le fuera reconocido a Figueroa alguna tendencia hacia la corriente surrealista, porque en sí nunca perteneció al movimiento y en efecto la mayor parte de su trabajo se forjó por una tendencia nacionalista; el haber realizado 7 películas con la dirección de Buñuel demuestra una capacidad de adaptación y versatilidad de Figueroa como fotógrafo.

No se puede considerar al nacionalismo cinematográfico como el elemento que eclipsa a todo el trabajo de Gabriel Figueroa pese a que varios investigadores así lo consideran. Lo cierto es que durante los años de carrera y durante toda su vida en la que se le reconoce como fotógrafo de cine, el nacionalismo es el elemento principal de su labor al que se le atribuye como una máxima cualidad, pues la importancia de éste durante el crecimiento de la industria fue fundamental para forjar una identidad que tanto le hacía falta tener al país desde el cine y que de igual manera tiene aspectos políticos y propagandísticos importantes para México, o que en el caso de los directores mexicanos, se le conociera como uno de los mejores duos en la producción cinematográfica nacional al equipo Fernán-

dez-Figueroa, por representar y proyectar el compromiso de la industria con el país al alimentar un discurso visual nacionalista que enalteciera las raíces mexicanas. Por ello, debe ser estudiado a parte el trabajo de Luis Buñuel, aunque no se logre comparar en cantidad las 24 películas filmadas por Figueroa bajo la dirección de Fernández con las 7 películas dirigidas por Buñuel, en calidad el contexto difiere, por lo que merita entender la importancia de éstas últimas dentro del contexto nacional y del propio perfil de Figueroa como fotógrafo.

En lo que respecta a la filmografía mexicana de Luis Buñuel es perceptible el realismo dentro de los conflictos sociales, los cuales se integran a un lenguaje onírico del que prescinde Buñuel en el argumento de sus películas, que entran así como una revelación en las inquietudes del ser humano, y que actúan no separados de la realidad, sino que conforman al hombre en un todo, esa conformación hecha a partir de la realidad y del espacio onírico conjuntamente. Como recurso esencial para Buñuel, en los sueños encuentra la vía para poder representar "*los procesos anímicos sobre la realidad misma vivida por los personajes de cada film*"<sup>143</sup>, de modo que conforma una realidad justificada a la percepción del personaje y que el espacio de los sueños forman parte también de dicha realidad como en el caso del sueño de Pedro en *Los olvidados*. En el transcurso de su filmografía, la formación surrealista con la que se introdujo a la industria del cine lo llevaron a profundizar con el contexto social real y sumergirlo en el espacio irracional, que va más allá de inquietar la realidad, sino que logra hacerlo converger, de ahí su valor dentro del cine nacional ya que parte de esta madurez lograda la pudo realizar en la industria mexicana.

Así mismo, se convierte en un realizador sobresaliente en la industria del cine nacional, pues como se ha analizado, mayor parte de su filmografía la desarrolló en México, y que como en el caso de *Los olvidados* por el tipo de trama y protesta social, en otro país no hubiera desenvuelto a tal grado esta y otras películas. Sus películas mexicanas se vuelven el manifiesto vívido de la propia historia del México en proceso de la modernización y de sus debilidades como causas de la catástrofe de muchos de sus personajes, o de la experiencia misma

---

143 García Riera & Miquel, Angel, *Juego placentero: crítica cinematográfica*, 2003, p.78.

que se encuentra alrededor de ellos como en el caso de la película *El ángel exterminador*.

Tomando en consideración la importancia de Figueroa en el cine nacionalista que ayudó a forjar la estética de México en pro de las necesidades políticas y sociales a través del trabajo realizado principalmente con Emilio Fernández, Ceri Heggins menciona:

“Al igual que la mancuerna de Figueroa con Emilio Fernández es percibida como central para la llamada Época de Oro y el cine mexicano clásico, su colaboración con Buñuel puede verse como una expresión del salto del país a la modernidad durante los años cincuenta y sesenta.”<sup>144</sup>

Es posible describir dos estilos cinematográficos en la obra de Gabriel Figueroa, uno de ellos y el más reconocido es el del perfil del fotógrafo nacionalista, el cual inicia según el propio fotógrafo a partir de la realización de la película *Flor silvestre* en el año de 1942, dirigida por Emilio Fernández, la cual es representativa por ser el primer filme en el que colaboró con el director, misma que considera fue libre de poder poner la cámara donde él sugiriera sin intervención de Fernández, por lo que pudo experimentar con su estilo propio y para entonces, en la experiencia de Figueroa como director de fotografía le permitiría manejar más a criterio un estilo propuesto tras su trayectoria en el medio. Aunque también podría sugerirse que inicia con la película *Allá en el rancho grande* (1936); tomando en cuenta que ésta película simboliza la primera en la que estuvo a cargo de la dirección de fotografía, además de que ésta tuvo una gran importancia dentro de la industria nacional por su valor icónico musical y al introducir en el medio el género de melodrama ranchero que le llevó a tener un gran éxito internacional.

El segundo perfil, el cual se propone denominar como no nacionalista, parte desde de la primera colaboración entre Figueroa y Luis Buñuel en el año 1950 con la película *Los olvidados*, al dejar a un lado su propuesta estética nacionalista para interactuar la surrealista de Buñuel sobre la sociedad mexicana. Gabriel Figueroa no perteneció al movimiento surrealista; sin embargo, la influencia de Luis Buñuel y

la relación de éste con el surgimiento del movimiento en México, tuvo relevancia en su trabajo como director de fotografía, pues incentivó la madurez en la manera expresiva de su lenguaje visual, y lo coloca como un fotógrafo versátil y abierto a la transformación que pudiera provocar la influencia de Buñuel en su propio estilo.

Para describir ambos perfiles, es conveniente identificar en qué tiempo de la filmografía de Figueroa se desarrollaron: el perfil nacionalista converge en los años treinta y cuarenta, aunque más en la década de los cuarenta, por la figura transnacional que figuró su trabajo para el surgimiento del cine de oro, donde resulta predominante en este perfil la relación Fernández-Figueroa como el dúo de máxima propuesta nacionalista en la meca del cine. Mientras que el perfil no nacionalista converge en la relación de Buñuel-Figueroa entre los años cincuenta y sesenta, época en la que la ideología de nacionalismo queda insostenible por el transcurso de la modernidad del país y el progreso que significó económicamente durante los años cincuenta y al mismo tiempo que la productividad del cine nacional sufre sus propias transformaciones como se verá más adelante<sup>145</sup>.

Podría denominarse entonces que Gabriel Figueroa, tras haber establecido en el cine clásico la estética nacionalista para después, a la llegada de Buñuel a la industria nacional, destruir su propia estética. Sin embargo, el trabajo de Figueroa durante la realización del cine dorado mexicano no queda obsoleta con esta contribución, al contrario, sería considerado como el eje transformador y de madurez en su carrera como director de fotografía y aunque para los años cincuenta la industria estaba teniendo una crisis en la cual ya no sería suficiente con conseguir una estética nacionalista, y a medida que decaía el cine nacional, la participación de Buñuel y la sugerencia de nuevas prácticas en el cine nacional, sería prescindible y conformaría así mismo las formas de rescate de la industria, como lo menciona Andrés Bazin, respecto al cine nacional que “*si volvemos a hablar del cine mexicano es gracias a Luis Buñuel*”<sup>146</sup>

<sup>144</sup> Heggins, Ceri, *op. Cit.*, p. 233.

<sup>145</sup> *Ibid.*, pp. 233, 234

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 236



# **CAPÍTULO III**

**ANÁLISIS DE TRANSICIÓN EN EL ESTILO DE  
GABRIEL FIGUEROA A PARTIR DE LUIS BUÑUEL**

---







# CAPÍTULO III. ANÁLISIS DE TRANSICIÓN EN EL ESTILO DE GABRIEL FIGUEROA A PARTIR DE LUIS BUÑUEL

---

La investigación realizada a partir de los primeros dos capítulos donde se abarca desde la estructura que conformó una tendencia nacionalista en el cine de Gabriel Figueroa hasta la influencia de otras corrientes que llegaron a México, como la surrealista, que fueron parámetro iniciador de nuevas formas de composición visual en su estilo a partir de la llegada de Luis Buñuel, esto conduce al siguiente análisis; *¿Cómo surge una transformación en el estilo fotográfico de Figueroa tras la influencia de Buñuel? ¿Podría considerarse las películas realizadas con Buñuel obras surrealistas? O bien, ¿Las características del discurso visual de estas películas corresponden a un estilo no nacionalista o a un estilo surrealista?*

Para establecer un análisis de transformación en el estilo del cinefotógrafo Gabriel Figueroa en las películas realizadas con Luis Buñuel, es necesario tener en cuenta un parámetro de comparación entre su estilo nacionalista (Fernández-Figueroa) con el propuesto en las películas realizadas bajo un esquema no nacionalista (Buñuel-Figueroa), para así asimilar, bajo qué características se conduce una evolución en su estilo; que si bien no se consideraría como tal una transformación de estética en lo que resta de la trayectoria filmográfica de Figueroa a partir del año en que empezó a trabajar con Buñuel (1950-1983), (pues aun en el tiempo en el que empezaron a colaborar

siguió trabajando con Emilio Fernández y su estilo nacionalista no se vio afectado por las nuevas tendencias estéticas que surgieron en su técnica) sí conduce a un reconocimiento en la maleabilidad de su labor como cinefotógrafo y reflejo de una capacidad de no estandarizarla en un único estilo, como lo fue el reconocido estilo nacionalista.

Cabe mencionar, que lo que da pauta a definir una forma de representación visual, además del estilo que caracteriza al fotógrafo; es el tema de la película, lo cual queda estrictamente regido por el director, el guionista y escritor de un filme. Es en esa parte donde juegan un papel muy importante Luis Buñuel y Emilio Fernández en la trayectoria de Figueroa, ya que las tendencias idealistas y de temas sociales referidos en sus películas de ambos directores eran completamente contrarias; mientras Emilio Fernández insistía en el enaltecimiento de las raíces nacionales con temas que aludían a personajes de carácter nacionalista, Luis Buñuel, añadiéndole además su influencia de la corriente surrealista, obedecía más a las catástrofes psicológicas que rigen el comportamiento de la humanidad injusta y lujuriosa, lo cual eran perfiles característicos en la mayoría de sus personajes.

### III.1 EL SUBDESARROLLO DEL CINE NACIONAL EN LOS TIEMPOS DE BUÑUEL-FIGUEROA

A partir de la filmografía de Gabriel Figueroa, podemos analizar la relación entre sus preferencias técnicas y de producción con el contexto social que empezaba a reflejar las problemáticas que en los años cincuenta suscitaron en el país y fueron causa directa del subdesarrollo del cine. Retomando del capítulo I.3, donde se indaga acerca de la fuerte influencia de las otras artes plásticas para Figueroa, se hace mención de un análisis donde se puede apreciar que realizó películas a color a partir de *Flor de mayo* (1957) de Roberto Gavaldón, tan solo 5 años después de llegar la tecnología de la película a color a México, siendo un total de 61 películas a color realizadas contra 157 películas en blanco y negro, donde 24 filmes en monocromo fueron hechas entre los años 1957 y 1966, a partir de este último año sólo trabajó con las películas a color hasta el final de su filmografía en 1988.

Desde que integró a su carrera las películas a color, la película que cerró el ciclo de su trabajo en blanco y negro fue *Domingo Salvaje* (1966) de Francisco del Villar, es decir, que durante nueve años trabajó con película monocromática pese a ya realizar películas a color. Estas 24 películas representaron lo que se mencionó anteriormente sobre su preferencia del blanco y negro sobre la película a color, es válido considerar que el color aunque volvía al contexto del argumento más realista, la calidad que en ese entonces producía Eastmancolor no podía ser equiparable con la fuerza de los claroscuros en monocromo, por lo tanto el color podría ser solo un distractor que le restara importancia o bien, expresión visual al argumento debilitando así la labor de narrativa en la película.

Por otro lado, analizar su trabajo filmico a partir de las películas a color, revela lo que fue para México el inicio de una época de decadencia

en el cine nacional. Esto se aprecia al considerar las condiciones en las que llegó la tecnología de películas a color al país, se trata de los años en los que la televisión empezaba a acaparar la atención de gran población mundial. Tan solo en México la primera estación televisora se inauguró en 1946, pero no fue hasta 1950 que las transmisiones televisivas regularon su tiempo en función y para 1955 la audiencia nacional había incrementado, incluso llegó a la población más humilde del país<sup>147</sup>, así la preferencia de espectáculos baratos transmitidos por televisión hicieron que el público de clase baja fuera el principal consumidor de este medio.

Para los años cincuenta, esto significó un golpe hacia el cine de manera internacional por la fuerte competencia con la que había llegado la televisión, a pesar de ser un medio que no superaba en un inicio el nivel de nitidez y calidad de imagen apreciada para entonces en el cine. En gran medida esta nueva condición exigió al mismo medio cinematográfico a renovarse, buscando así nuevas formas de producción, así como considerar diferentes conceptos en las temáticas y mejorar el tratamiento de géneros.

El problema que radicó en el cine nacional fue que, a diferencia de otros países en los que impulsaron la modernización del cine, como la aceptación y apoyo a nuevos realizadores en Francia, y el tratamiento temático más realista en las producciones estadounidenses, México, en el intento de mantener cine de calidad y apoyar a nuevas estrellas en el medio, implementó a través del Director General del Banco Nacional Cinematográfico Eduardo Garduño, el Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica (1953), mejor conocido como el *Plan Garduño*, con la que se pretendía fortalecer el enlace entre los productores y las distribuidoras<sup>148</sup>, pero esto solo dirigió la

147 García Riera, Emilio, et al., *op. cit.*, p. 184.

148 *Ibid.*, pp. 184-186, 210-212.

producción hacia pocos realizadores y aunque tenía la intención de neutralizar el monopolio de exhibición de Jenkins, así como definir el manejo de créditos para producción de cine a través del Banco y asegurar la recuperación comercial del financiamiento, en realidad no hizo más que economizar el cine permitiendo solo producir películas de mala calidad<sup>149</sup>.

A pesar de las contrariedades y mafias del monopolio de exhibición a través del *Plan Garduño*<sup>150</sup>, fue durante sus 6 años de implementación que incrementó la producción de las películas a color. En 1952 se utilizó por primera vez esta tecnología y solo se produjo una película a color, un año después comenzó el *Plan Garduño* y fue hasta 1955 que incrementó considerablemente la producción a color con 19 películas en el año<sup>151</sup>. Cabe mencionar que el año en el que se realizó un mayor número de producciones a color durante el periodo de este plan, fue en 1956 con un total de 45 películas, lo que representó casi la mitad de la producción de películas realizadas en el país que fueron 101 filmes, cosa que podría considerarse como un logro, pues en ese año fue el cine mexicano que más empleó película a color en todo el mundo<sup>152</sup>.

Aun siendo un supuesto año de éxito por inversiones en las películas a color, esto no aseguraba precisamente que tuvieran la calidad en cuanto argumento o que realmente se estaba haciendo frente a la competencia de la televisión de manera tal que no se desprestigiara al cine nacional, en apariencia parecía que el Banco Nacional Cinematográfico financiaba la producción bajo la garantía de que dichas inversiones alimentarían de modo recíproco a todas las partes que conformaban el trabajo y que se aseguraría el capital disminuyendo el riesgo de pérdida<sup>153</sup>. Sin duda la producción cinematográfica no descendió comparado con años anteriores a la llegada de la televisión, la producción seguía siendo de 100 películas en promedio por año, y esto solo sería posible reduciendo los costos que evidentemente contribuían a la calidad de las películas.

Con esta observación sobre el inicio de la producción de películas a color en México, se puede considerar que si bien Gabriel Figueroa

utilizó este tipo de tecnología hasta 1957 habla fuertemente acerca de la línea que separó el cine de calidad del cine llamado "churro"<sup>154</sup>, que eran la películas con un presupuesto barato y contenido escaso en argumento y que fueron resultado de la decadencia del cine nacional partir del *Plan Garduño*. Cabe mencionar que la elección del tipo de película no era decisión del fotógrafo, sino del propio director y productor, de los cuales depende todo el curso y factores a considerar en cuanto a la calidad para la producción.

Los productores que tenían la garantía de que las películas a realizar asumían un fuerte argumento, así como el hecho de que laborarían actores considerados *estrellas* en el medio, no recurrían al Banco Nacional Cinematográfico, de donde se sustentaban las películas con una elaboración económica, sino a grandes empresas productoras<sup>155</sup>, que fue el caso de Gabriel Figueroa que trabajó en producciones con un previsto éxito taquillero, con lo que la inversión al ser mayor, la producción no tenía razón para sacrificar calidad en su desarrollo, Figueroa tenía entonces las herramientas para realizar películas con un alto criterio estético y calidad mayormente relacionada con su referente visual encontrada en las otras artes plásticas.

Sin embargo, inmerso en el conflicto de la decadencia del cine, era imposible contraponerse ante las nuevas condiciones del cine nacional, eventualmente las películas a color conformaron la filmografía de Figueroa y eso no indicó necesariamente un desprestigio en su trabajo, pues no era esa tecnología la que ocasionó el descenso de la calidad del cine; la aplicación del color en las películas fue públicamente la renovación del cine nacional ante la competencia de medios, aunque internamente fue una solución mal ejecutada por productores, distribuidores y el Banco Nacional Cinematográfico ante un cine afectado por los nuevos medios, únicamente provocaron que lo que pudo haber sido un beneficio para la producción del cine nacional, éste fuera en declive.

No es que el cine a color significara explícitamente la decadencia de las producciones cinematográficas en el país, sino que fue usado de manera equívoca en películas que eran pobres desde las condiciones de

---

149 *Y se hizo la ley (1950-1958)*, s/f., CorreCamara.com.mx, [http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=historia\\_detalle&id\\_historia=76](http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=historia_detalle&id_historia=76), consultado el 26 de agosto de 2017

150 *Ibid.* consultado el 26 de agosto de 2017

151 García Riera, Emilio, *et al.*, *op. cit.*, p. 185.

152 *Ibid.*, p. 212.

153 *Y se hizo la ley (1950-1958)*, *op. cit.*

154 García Riera, Emilio, *et al.*, *op. cit.*, p. 51

155 *Y se hizo la ley (1950-1958)*, *op. cit.*

su realización, esto solo hizo “más evidente la miseria de los sets, la improvisación de la escenografía, el mal gusto del vestuario y la inverosimilitud de la utilería”<sup>156</sup>, dejando caer todo el peso de supuesta calidad en la innovadora aplicación, pues la producción a color no representaba gran incremento en el presupuesto, por lo tanto, fácilmente era distribuido y adquirido para la elaboración de películas que bien podrían ser catalogadas como un nuevo cine en concepto mercadológico, pero no un cine trascendental a consecuencia de la mala implementación de las renovadas normas de exhibición del cine nacional.

## III.2 PARÁMETROS CARACTERÍSTICOS DEL ESTILO NACIONALISTA DE FIGUEROA

En este tema, se busca enfatizar sobre las características en la estética nacionalista del cine mexicano a través de Gabriel Figueroa. Se tomarán en cuenta 5 elementos relevantes en su estilo:

- a) Temática/Argumento
- b) Paisajes
- c) Colectividad plástica
- d) Ángulos dramáticos
- e) Iluminación basada en claroscuros

Éstas características serán analizadas con fotogramas de 6 películas filmadas con Emilio Fernández: *Flor Silvestre* (1943), *La perla* (1945), *Río Escondido* (1947), *Pueblerina* (1948), *Un día de vida* (1950) y *Cuando levanta la niebla* (1952) con la finalidad de poder encausar una referencia visual y estética que alimente la comparativa en la transformación de su estilo formado con Emilio Fernández de carácter nacionalista al estilo influenciado por las tendencias surrealistas en las películas de Luis Buñuel. Los siguientes rasgos podrían encontrarse ausentes en las películas dirigidas por Buñuel, de tal modo que este análisis ayudará a definir los aspectos que son trasfigurados en su estilo mayormente conocido como cinefotógrafo.

### A) TEMÁTICA/ARGUMENTO

Esta característica no queda a elección del director de fotografía, sin embargo, es la que define la trayectoria del discurso visual, pues es uno de los principales elementos a considerar para saber hacia dónde dirigir toda la producción de la película, la cual queda en manos primero del director y del guionista al elegir el tema y conducirlo, y consecuentemente del director de fotografía quien algunas ocasiones podrá sugerir cauce de los encuadres visuales basado en el guión o bien, respetar tal cual lo que el guión indica.

Por motivos mencionados en el primer capítulo, desde los inicios de la industria, las películas mexicanas han mantenido temas de acuerdo al contexto socio-político del país, por lo que presentan rasgos de carácter nacionalista que se establecen de manera separada de cómo se expone el discurso visual, es decir, el rol temático que se propone

<sup>156</sup> Y se hizo la ley (1950-1958), op. cit.

en pantalla ejerce siempre sobre la construcción de la fotografía. Tal como lo menciona Aurelio de los Reyes *“El nacionalismo cinematográfico se expresará sobre todo en los paisajes, las costumbres, los tipos y la historia nacionales que servían de marco en los argumentos.”*<sup>157</sup> Los temas como *“El buen ranchero, el hijo pródigo, la madre santa, la idílica provincia, la mujer abnegada y los inocentes campesinos”*<sup>158</sup> así como las historias de la revolución o que suceden entorno a sucesos históricos, son elementos primordiales del argumento que no controla el fotógrafo, sin embargo, él puede sugerir (después de los requerimientos del director) la forma en la que éstos son presentados a partir del guión y cómo se refuerzan las características del personaje y de los lugares donde se desarrolla la historia.

Para afirmar la temática nacionalista, hay que reconocer los imaginarios provenientes de tal enaltecimiento que bien formaron parte en los temas tanto para la industria cinematográfica como para las artes plásticas desarrolladas a partir de los años veinte hasta el inicio de los cincuenta. Retomando lo indicado en el primer capítulo acerca de la construcción nacionalista entendamos que:

“la preocupación por una esencia nacional, una ‘mexicanidad’, se construyó así con base en estereotipos culturales sobre los cuales ha descansado un discurso oficial que ha querido nutrirse sobre todo de la cultura popular.”<sup>159</sup>

Como lo menciona Ricardo Pérez en *Avatares del nacionalismo*, la construcción de un estereotipo tiende a delimitar componentes que resulten válidos en el colectivo social, el cual impone una definición del estereotipo allegada a la identificación de lo auténtico, lo regional o nacional.

El imaginario como movimiento en busca de identidad refiriéndonos a la industria cinematográfica, cae en dos vertientes que en el producto final conjugan y se relacionan: esto es sobre los personajes y sobre la promoción de ideologías. Sobre los personajes se identifican figuras tales como el charro, la china poblana, los músicos, el hombre con sus tendencias machistas y sus diversos personajes como el borracho y el campesino, los cuales son naturales en la sociedad

de la época, así como los distintos estereotipos que giran en torno a la mujer, que van desde la mujer prostituta o amante como seres que inyectan perversión en el hombre, hasta la madre y esposa; estos dos papeles que puede interpretar un solo personaje, por consiguiente presentará actitudes de abnegación y sufrimiento, a la vez tendrá poderío y respeto de la familia, sobre todo de los hijos. Todos los papeles que puede jugar la mujer la posiciona en un estereotipo complejo que además de marcar una constante en la personalidad de la mujer, forma parte del imaginario que era usado y representado en la industria.

Respecto al imaginario de la mujer que es posible encontrar en múltiples películas del cine mexicano, hay una profunda relación con el fin de la Segunda Guerra Mundial, en este tiempo de acuerdo con Gabriel Careaga:

“Los hombres y mujeres de la clase media empezaban a configurar su nuevo estilo moral. La mayoría de los muchachos eran católicos y nunca pensaban realmente en las mujeres como seres completos, redondos, [y] reales”<sup>160</sup>

La mistificación de la mujer deriva del mundo masculino, donde su papel radica en ser un objeto sexual, de explotación y humillación. Vive las ideas, las formas, las expresiones y el modelo de comportamiento que se le ha impuesto por la cultura masculina, así como los parámetros de lo que debería denominarse femenino como el ser dulce, suave, trabajadora, fiel, madre amorosa, esposa abnegada, y concederle también un sentido opuesto que radica en la maldad de la mujer, en lo que corresponde aspectos como traidora, infiel, simuladora, ambiciosa y manipuladora<sup>161</sup>.

El concepto de la mujer en esta época posterior a la Segunda Guerra Mundial, había dos estereotipos predominantes: las buenas mujeres las cuales caen en las figuras de madre abnegada, el sufrimiento y masoquismo de ser mujer como forma de vida, de carácter dócil unidas a un solo hombre con la firme convicción del amor eterno y por lo tanto destinada a aceptar las condiciones de su única pareja, y la segunda figura cae en las prostitutas, aquella mujer pervertida y

---

<sup>157</sup> de los Reyes, Aurelio, *Cine y sociedad en México*, 1981, p. 214.

<sup>158</sup> Rafael Tovar, *et. al, op. cit.*, p. 20

<sup>159</sup> Pérez Monfort, Ricardo, *Facturas y manufacturas de la identidad*, 2010, p.97.

<sup>160</sup> Careaga, Gabriel, *Mitos y fantasías de la clase media en México*, 1978, p. 105.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 117.

deseosa del mal. Ambas figuras fueron una constante expuesta en el cine mexicano<sup>162</sup>, sin embargo, la que es aún más representativa en el imaginario es el de la mujer buena y abnegada.

La manera en que se relacionan las figuras de la posición del hombre y la mujer entorno a su sociedad era una estereotipación constante y aceptada como estigmas sociales. Por un lado la mujer obedecía y atendía las necesidades del hombre sin cuestionamiento, la mujer no podía pasearse sola ni acudir a eventos sin su hombre, en cambio del hombre no era mal visto sus múltiples encuentros con otras mujeres en prostíbulos o el acudir a las cantinas o eventos exclusivos de hombres, son tendencias y situaciones comunes, de tal modo que en el cine también se hacía uso de estos estándares de comportamiento social entre género.

Un ejemplo que obedece a los estigmas sociales sobre la mujer es *Pueblerina* (1948) dado que trata el caso de Paloma quien fue violada por el amigo de su entonces novio, a partir de ello queda marcada de por vida teniendo como producto de aquella agresión un hijo, esta situación la lleva a sentirse a sí misma menospreciada reduciéndose valor y respeto del pueblo, se aleja de la gente e incluso siente no merecer casarse con su antiguo novio Aurelio, dado que fue por la violación que él hirió a su amigo y terminó en la cárcel. Su conducta durante todo el filme refleja la sumisión y pena de Paloma, aun cuando se casa con Aurelio ella se dispone totalmente a él, dejando por entendido que siempre hará lo que su esposo diga. Esto no solo sucede en ella, sino en general con las mujeres del pueblo quienes siempre van detrás de su esposo<sup>163</sup>.

Como ejemplo de otro perfil sobre estos estigmas, se puede mencionar el caso de la película *Río Escondido* (1947), que si bien toca el tema del progreso y la importancia de la educación en zonas rurales, hace una referencia precisa del papel de la mujer en la vida rural y que sus costumbres colectivas tienen efectos en el progreso del país. Este elemento se revela como una forma de contrarrestar de manera secundaria las tendencias de abuso de género, ya que repercutía en la modernización del país y como misión política se vio reflejado

también en la industria del cine, aunque estas conductas seguían formando parte del pensamiento colectivo. Sobre ello cabe hacer un análisis en el tiempo en que fueron realizadas estas dos películas, pues se llevan tan solo un año de diferencia, primero se realiza *Río Escondido* en 1947 tocando temas de progreso y modernización en las zonas rurales las cuales podrían favorecer a las conductas sociales, mientras que en *Pueblerina* realizada un año después recalca que estos estigmas seguirán siendo parte de la sociedad al menos en la rural y por lo tanto, seguirán presentes en los argumentos cinematográficos<sup>164</sup>.

El tema de la madre, es una de las figuras más importantes en la sociedad mexicana incluso cuando ésta se haya transformado en la industrialización del país, la mujer que cumple el papel de esposa, tiene a su cargo las labores del hogar, la mujer preocupada por las necesidades del esposo y de sus hijos; entonces, cuando toma el papel de madre su vida gira en el cuidado de sus hijos, tanto de la educación como de su salud, ella será el eje principal de la familia pese a la dominación que exista del hombre sobre ella. Como muestra del imaginario en torno a la madre, se puede mencionar la película *Un día de vida* (1950) donde la trama de la película gira de manera secundaria en el papel de mamá Juanita, quien tiene el respeto no solo de su hijo y su mejor amigo, sino de todo el pueblo donde ella habita, al mismo tiempo, es la mujer quien vivió alrededor de hombres, pues tuvo 5 hijos varones, todos ellos luchando por causas revolucionarias a favor de los derechos del hombre y de la tierra.

Este personaje es una de las figuras más representativas dentro de la historia, pues en resumen, es la madre de hijos revolucionarios, orgullosa de las luchas de sus hijos que murieron defendiendo causas justas y al mismo tiempo es quién más sufre la muerte de ellos, es el ser querido por el pueblo y sobre todo por su único hijo vivo quién se convertirá en un mártir, además es este personaje que representa el motivo de celebración y fiesta en el pueblo por su cumpleaños. Aunque la película tiene como argumento principal el fusilamiento de Lucio, los hechos se desenvuelven en el cumpleaños de mamá Juanita, lo que la hace tomar protagonismo de igual peso que el de Lucio<sup>165</sup>.

---

<sup>162</sup> Careaga, Gabriel, *op. cit.*, p. 106.

<sup>163</sup> Ver fotograma 1. de Tabla 1.

<sup>164</sup> Ver fotograma 2. de Tabla 1

<sup>165</sup> Ver fotograma 3. Tabla 1.

El aspecto ideológico, cae sobre el argumento o temas en los que se desarrolla la película. Hay que tomar en cuenta que en la época donde el cine nacional fue formalizándose como una industria, el tema revolucionario existió y persistió por naturalidad, así que las películas estaban cargadas de argumentos entorno a los momentos históricos que tenían que ver con la revolución como la posición socio-económica del país sobre lo que se construyó después de la época revolucionaria, es decir, las clases sociales.

Menciona Ricardo Pérez Montfort que “con estos estereotipos se buscó fomentar un nacionalismo que, como falsa conciencia, impuesta desde el poder, más tarde constituiría una falsa identidad”<sup>166</sup> y por otro lado, si se toma en cuenta la teoría de las clases sociales de Marx, el concepto de ideología aparece como “una forma de mistificación y ocultamiento de la realidad como resultado de una división entre teoría y práctica, como una consecuencia de la división del trabajo, de la lucha de clases y de la historia como un poder extraño”<sup>167</sup> por lo que, fuera cierto o no la representación de un idealismo, por ejemplo, la búsqueda de igualdad de clases sociales, estos tendrían lugar en la conciencia nacional como situaciones a favor de un país encaminado a la modernización.

Tal caso, es visible en películas como *Flor Silvestre* (1943), en la que como parte del argumento se encuentra la posición de las clases sociales, los ricos con los pobres, sugiriendo la búsqueda de igualdad en ambas clases como resultado del progreso por medio de la lucha revolucionaria que anteceden al tiempo que representan en la película. En el caso de *Un día de vida* (1950), se posiciona la trama en 1919, los tiempos finales de la Revolución Mexicana, por lo que enfatiza en el resultado sobre la propiedad de las tierras, además de que se mencionan los hijos de mamá Juanita como elementos que lucharon en la Revolución, se menciona a personajes como Emiliano Zapata y José Martí, personajes icónicos revolucionarios, uno mexicano y otro cubano, enfatizan en la relación entre Cuba y México, por medio de Martí, de quien se menciona en la película lucha por ideales parecidos a los del personaje Lucio<sup>168</sup>.

Otras características que son sumamente reflejadas en el cine son los eventos referentes a fiestas, su modo de festejo y con ello la música regionalailable y cantable, son una constante en la producción del cine nacional, tal como el son jarocho, el huasteco y hasta jalisciense, mayor conocido como son de mariachi<sup>169</sup>. Como común denominador en las películas nacionalistas, la mayoría de los argumentos llevan a tiempos de fiesta o espacios festivos, no solo regionales como los bailes típicos, sino también de las festividades familiares, las cuales forman parte del imaginario cultural colectivo.

Por ejemplo, en cuanto a eventos festivos, encontramos cumpleaños como en *Un día de vida* (1950) donde se le festeja a mamá Juanita su santo, lo que se vuelve motivo de fiesta para todo el pueblo, desde el amanecer le llevan serenata y culmina con una fiesta y baile ambientado por un son huasteco, en este caso particular, la fiesta pese a ser ambientada por conocidos y amigos de mamá Juanita, no deja de ser un evento muy importante por ser prácticamente el último cumpleaños a lado de su hijo quien será fusilado a la mañana siguiente, lo que eleva el nivel emotivo del evento para los protagonistas<sup>170</sup>.

Otros eventos igual de importantes en la cotidianidad del mexicano son las bodas, de lo cual podemos reiterar en *Pueblerina* (1948) en el que se demuestra lo significativo para los festejados que sea un evento celebrado por amigos, conocidos, familiares y por todo el pueblo; al contrario de cómo se suele festejar las bodas y reflejar visual y musicalmente la alegría que se transmite en la cotidianidad, esta película presenta un caso en el que las circunstancias al rededor la boda, amigos y vecinos se rehusaron a asistir tanto a la misa como a la fiesta realizada en casa del recién matrimonio debido a las amenazas de dos hacendados enemigos del protagonista. En el momento de la fiesta refleja la soledad y tristeza de no poder festejar con sus conocidos, la ausencia del pueblo marca un momento realmente emotivo en el desarrollo de la película, lo cual se muestra con las imágenes en long shot del gran espacio vacío del patio, donde sólo se ve Aurelio y un grupo de músicos a la espera desmotivada de algún invitado.

---

<sup>166</sup> Pérez Montfort, Ricardo, *Avatares del nacionalismo cultural*, 2000, p. 67

<sup>167</sup> Careaga, Gabriel, *Mitos y fantasías de la clase media en México*, 1978, p. 37

<sup>168</sup> Ver fotograma 4. Tabla 1

<sup>169</sup> Pérez Montfort, Ricardo, *op. cit.*, p. 117

<sup>170</sup> Ver still 1. Tabla 1.

En general, cual sea el festejo, la constante son las canciones, los bailes y la música; características que de manera incesante están presentes en las películas independientemente de la temática que ésta aborde. En cuanto a la música, está presente tanto en los momentos festivos como de romance y melancólicos, que finalmente tienen que ver con lo que está pasando en la vida de los personajes y da cierto énfasis a sus emociones, por ello es común borrachos cantando, los bailes, las fiestas y los momentos de soledad que perciben sus personajes.

Retomando a las dos películas anteriores, en ambos casos, se asemeja el uso de la música regional, el son jarocho en *Pueblerina* y el huasteco en *Un día de vida*, así como los bailes y los personajes cantando al menos una canción acompañada de los músicos de la fiesta. A lo que también podría sumarse sin duda las letras de las canciones, donde en la mayoría es reconocible el orgullo nacional o local. Como lo menciona Ricardo Pérez:

“Los espacios festivos se han convertido en los clásicos generadores de figuras estereotípicas. Es ahí donde se manifiestan las expresiones peculiares que dan “carácter” y especificidad a los valores propios. El baile, el atuendo, la lírica y la música forman una especie de unidad que permite la apelación a cierta autenticidad capaz de establecer las particularidades locales”<sup>171</sup>.

Por otro lado, se pueden reconocer personajes ideales sobre la cultura, que se forman como una presencia en las temáticas nacionalistas. Uno de los máximos ejemplos de figuras simbólicas en los que convergió el nacionalismo, fue la figura de *el charro* que fue identificado como una figura ya internacional desde 1877. “*el charro pudo convertirse paulatinamente en un vaso comunicante entre la cultura del antiguo régimen, los gobiernos postrevolucionarios y las clases medias y semi-aristócratas afectadas por las reformas del campo*”<sup>172</sup> Parte de las figuras que representaban la mexicanidad, además de los charros se podrían mencionar a las chinias, los cuales según Ricardo Pérez, podría consolidarse a ambas figuras como los estereotipos capaces de identificar a todo el país, y los estereotipos como los indios tarascos,

rancheros huastecos o los mestizos maya-yucatecos, pertenecerían más a la identificación regional, sin embargo ambos imaginarios tanto el nacional como regional conformarían el alma de México por ser la representación del nacionalismo cultural, es decir, el pueblo<sup>173</sup>.

Estos estereotipos e imaginarios están presentes en la mayoría de las películas filmadas por Gabriel Figueroa, de los cuales se puede mencionar películas del director Emilio Fernández como *Flor silvestre* (1943), *Enamorada* (1946), *Pueblerina* (1948), *La perla* (1945), *Un día de vida* (1950), como de otras más filmadas por otros directores de la época que encontraron en el cine el medio para poder plasmar en las temáticas los imaginarios del país. El éxito de estas películas por su argumento e historia no solo es debido a Emilio Fernández, Mauricio Magdaleno jugó un papel muy importante como guionista y argumentista en varias de ellas, tal como *Pueblerina* (1948), *Bugambilia* (1944), *Río Escondido* (1947), *Maclovía* (1948), *La malquerida* (1949), *Un día de vida* (1950), *Víctimas del Pecado* (1950), *Islas Mariás* (1950), *Siempre tuya* (1950), *La bienamada* (1951), *El mar y tú* (1951), *Salón México* (1948), *La Rosa Blanca* (1953) y *Una cita de amor* (1956).

Esta característica, sobre la temática nacionalista, no se considera exclusivamente una aportación de las películas filmadas por Figueroa, pues era un fenómeno general en las producciones fílmicas del país, pero sí se vuelve un factor importante como elemento precursor para que surgiera un estilo en el cual el público se identificara con la nación por medio de la industria cinematográfica como lo fue con las otras artes plásticas, de tal manera brotó en Figueroa esta intención de usar la técnica fotográfica a favor de identidad y de forjar los siguientes elementos característicos de su estilo propuesto a partir del argumento a filmar.

---

<sup>171</sup> Pérez Montfort, Ricardo, *op. cit.*, 2000, p. 18

<sup>172</sup> Garduño, Ana, *Facturas y manufacturas de la identidad*, 2010, p.102

<sup>173</sup> Garduño, A., & Museo de Arte Moderno, *Facturas y manufacturas de la identidad*, 2010, p.111

TABLA 1. TEMÁTICA E IMAGINARIO

FOTOGRAMA

TEMÁTICA / IMAGINARIO



**MUJER ABNEGADA Y VIRGINIDAD**

En *Pueblerina*, se toca el tema de valoración y repercusión social de las agresiones hacia el género femenino. Tal es el caso de Paloma, quien se siente culpable de su violación, razón por la que se aleja del pueblo.

En ésta película se enfatiza sobre el imaginario en torno a la virginidad como cualidad de pureza, pues a causa de la violación, Paloma se predispone a perder totalmente su dignidad como mujer. Al sentirse avergonzada, rechaza el cariño de Aurelio, su antiguo novio. Y aún cuando se casa con él, siempre se desarrolla en ella el papel de sumisión.

**Fotograma 1.** *Pueblerina*, Dir. Emilio Fernández, 1948, Ultramar Films-Producciones Reforma, Captura de pantalla, DVD. Derechos de Televisa S. A. de C.V.



**CLASES SOCIALES Y MACHISMO**

La injusticia sobre las clases sociales y el poder machista fueron temas recurrentes en el cine nacional. Sobre ello, la forma en la que se compone este encuadre en *Río Escondido*, hace un énfasis visual de la posición social de los personajes en 3 parámetros: en primera posición se encuentra la iglesia como único poder irrevocable, en segunda posición los hombres con sus eventos organizados sólo para ellos, la figura del campesino y charro juegan en el mismo sitio, y en tercera posición están las mujeres quienes solo pueden estar presentes en el evento alejadas de los hombres y quienes llevan a cabo labores domésticas, en este caso, sacar agua de la fuente.

**Fotograma 2.** *Río Escondido*, Dir. Emilio Fernández. 1947, Raúl de Anda S. A., captura de pantalla, DVD.



### MADRE

La importancia de este personaje en la película *Un día de vida*, radica en el ícono de la mujer como parte del imaginario de esposa y madre. El imaginario machista queda sobre los valores de la mujer sometiéndola a la abnegación y sumisión, sin embargo, el papel de madre se presenta como un ser fuerte y altamente respetado por sus hijos, la familia y la comunidad.

**Fotograma 3.** *Un día de vida*, 1950. Dir. Emilio Fernández, Cabrera Films. Captura de pantalla, youtube <https://www.youtube.com/watch?v=XqH37qmdhKA>



### HISTORIA Y REVOLUCIÓN

Durante esta película, se hace una constante referencia a la lucha de la revolución, la historia es posicionada en el año 1919, por lo que el tema sobre "*la tierra es de quien la trabaja*" es referido en varias ocasiones tanto por elementos visuales como en el diálogo de los personajes. La revolución fue un fuerte argumento para la adaptación de constantes historias que precisan sobre esta época.

**Fotograma 4.** *Un día de vida*, 1950. Dir. Emilio Fernández, Cabrera Films. Captura de pantalla, youtube <https://www.youtube.com/watch?v=XqH37qmdhKA>



### FESTIVIDAD

Dentro de las películas hay elementos significativos sobre el imaginario festivo. Por ejemplo, los sones regionales que son parte de la construcción iconográfica del país, y como en el caso de *Un día de vida*, éstos se presentan como elementos que disuelven momentáneamente las malas circunstancias, pues siempre el mexicano busca continuar la fiesta y disfrutar de las tradiciones culturales, tal como el esmerado festejo del cumpleaños de mamá Juanita, realizado por todo el pueblo a pesar de que su hijo será fusilado.

**Still 1.** *Un día de vida*, Dir. Emilio Fernández, 1950. Filmoteca UNAM

## B) PAISAJES

El cine mexicano integró a su forma de representación visual la búsqueda del imaginario nacional, lo que para Gabriel Figueroa fue una ruta significativa de representación del país a través de su fotografía como se logró en el grabado y en la pintura <sup>174</sup>.

Esta influencia define el estilo característico de las tomas de paisaje en las películas realizadas por Gabriel Figueroa, que conforma uno de los rasgos más preponderantes en su técnica. Varios autores como Elías Levin Rojo y Ramírez Berg, mencionan la importancia de la pintura de Gerardo Murillo (Dr. Atl) en la fotografía paisajística de Figueroa, principalmente por la semejanza de los espacios abiertos, las nubes y la perspectiva curvilínea que implementaba el Dr. Atl en sus obras.

Por un lado, Levin menciona que:

"Figueroa adoptó esta manera de plantear el paisaje [usando el fundamento de la perspectiva curvilínea], y en la mayoría de las secuencias tomadas en exteriores pueden observarse horizontes que no son estrictamente horizontales y líneas perpendiculares que se pierden en el fondo siguiendo una curva suave para acentuar dicho efecto"<sup>175</sup>

Sobre este efecto, el mismo autor también menciona que Gabriel Figueroa lo pudo reproducir a partir del uso de un filtro que John Ford le proporcionó durante la filmación de *The Fugitive* (1947), así comenzó a emplearlo para agregar dramatismo a sus escenas<sup>176</sup>.

Por otro lado, Ramírez Berg apunta que "*Figueroa se refiere directamente al uso de la perspectiva curvilínea del Doctor Atl para desarrollar su técnica para filmar los cielos nublados*"<sup>177</sup>. En este punto compete definir el principio de la perspectiva curvilínea y comprender cómo era empleada por Figueroa; ésta perspectiva se rige por líneas del horizonte ligeramente curvas, las cuales generan la impresión,

según el Dr. Atl, de una perspectiva más realista de la percepción humana. En la pintura, esta forma curvilínea provoca que la imagen parezca abarcar gran extensión del paisaje y así se visualice un terreno más amplio causado al curvar ligeramente el horizonte, ésta capta todos los planos expuestos, desde el primer plano hasta el plano de fondo donde se encuentra el horizonte. Este efecto, producido principalmente en las obras del Dr. Atl, fue uno de los elementos que podía expresar la grandiosidad de los paisajes naturales de México, mismo principio que quería implementar Figueroa con *long shots* y *extreme long shots* en sus películas.



**Obra 1.** Sin título, Gerardo Murillo, Dr. Atl, s/f atcolor sobre madera comprimida, 37 x 48.5 cm, col. Sr. Armando Gamborino y señora. Fuente Gabriel Figueroa y la plástica mexicana, 1996, p.74

<sup>174</sup> Pérez Zamudio, et. al, op. cit. pp. 164,165.

<sup>175</sup> Levin, Elías, *Gabriel Figueroa y la pintura mexicana*, 1996, p. 24

<sup>176</sup> Levin, Elías, op. cit., 1996, p. 24

<sup>177</sup> Berg, Ramírez, 2001, citado en *Gabriel Figueroa: Travesías de una mirada*, 2005, p. 167

Particularmente, de las películas analizadas en esta investigación, *Río Escondido* y *Pueblerina* presentan dicho efecto en las escenas de nubes, logrando enfatizarlas por medio de filtros infrarrojos que rescataban el volumen de ellas. Ello coincide con el autor Ramírez Berg, sobre el máximo aprovechamiento de los grandes espacios cubiertos por cielos nublados. Así también lo afirma Gabriel Figueroa:

“Agregué a esa visión nueva la perspectiva curvilínea desarrollada por el Dr. Atl. Así saqué partido de los cielos de México...”<sup>178</sup>

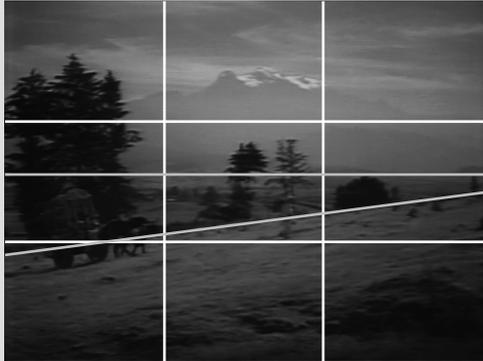
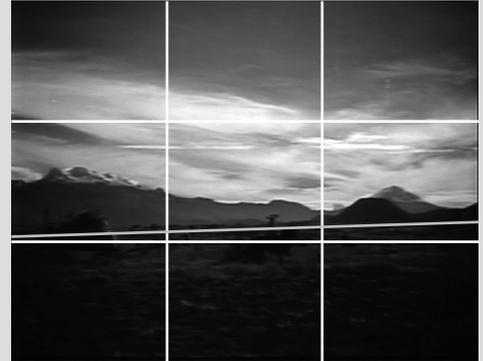
Además, el argumento de Levin se confirma en la forma de romper los horizontes rectos; que aunque no terminan los bordes con tenues curvaturas (característica principal de la perspectiva curvilínea), sí se presentan perspectivas visuales con dinamismo en la línea natural de la tierra; tal es el caso de varias escenas de *Río Escondido*, donde horizonte se encuentra totalmente inclinado, o como en algunas tomas de la película *Pueblerina*, donde el primer o segundo plano de la imagen tiene una ligera inclinación.

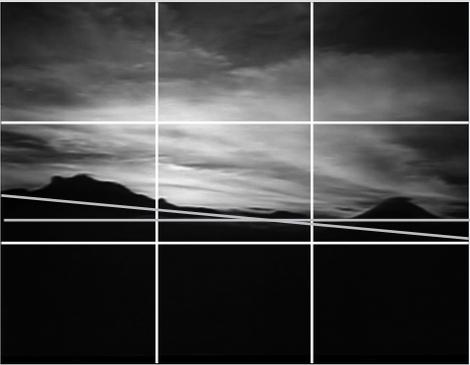
En conjunto, estos elementos sugeridos en los planos paisajistas de Figueroa (perspectiva curvilínea, alto detalle del cielo y las nubes), agregando el rompimiento de las figuras y perspectivas totalmente lineales, propusieron una apariencia dominante del paisaje visualizado en pantalla, lo que permitió así que éstas imágenes sean protagonistas en el discurso visual de la trama cinematográfica.

---

<sup>178</sup> Figueroa, Gabriel, citado por de Orellana. *El arte de Gabriel Figueroa*, 2006, p. 25

**TABLA 2. PAISAJES**

FOTOGRAMA	ANÁLISIS DE ENCUADRE	PLANO	MINUTO
<p><b>Fotogramas 1-5.</b> <i>Pueblerina</i>, Dir. Emilio Fernández, 1948, Ultramar Films-Producciones Reforma, Captura de pantallas, DVD. Derechos de Televisa S. A. de C.V.</p> <p>1 </p>		<p>Long shot</p>	<p><b>00:07:03</b></p>
<p>2 </p>		<p>Long shot</p>	<p><b>00:04:49</b></p>
<p>3 </p>		<p>Extreme Long shot</p>	<p><b>01:46:26</b></p>

FOTOGRAMA	ANÁLISIS DE ENCUADRE	PLANO	MINUTO				
<p>4</p> 		<p>Extreme long shot</p>	<p><b>00:34:25</b></p>				
<p>5</p> 		<p>Full shot</p>	<p><b>01:32:05</b></p>				
<p><b>Fotogramas 6-9.</b> <i>Río Escondido</i>, Dir. Emilio Fernández. 1947, Raúl de Anda S. A., Imagen procesada digitalmente por Gabriel Figueroa Flores, colección Gabriel Figueroa, ©Gabriel Figueroa.</p>				<p>6</p> 		<p>Long shot</p>	<p><b>00:17:37</b></p>
<p>6</p> 		<p>Long shot</p>	<p><b>00:17:37</b></p>				

FOTOGRAMA

ANÁLISIS DE ENCUADRE

PLANO

MINUTO



Full shot

**00:18:11**



Extreme long shot

**00:20:50**



Full shot

**00:17:15**

Fotograma de *Río Escondido*, Dir. Emilio Fernández, . 1947, Raúl de Anda S. A., Imagen procesada digitalmente por Gabriel Figueroa Flores, colección Gabriel Figueroa, ©Gabriel Figueroa

## c) COLECTIVIDAD PLÁSTICA

La colectividad plástica (de acuerdo a la definición de colectividad "Conjunto de personas reunidas o concertadas para un fin"<sup>179</sup> y plástica "Arte de plasmar"<sup>180</sup>) propone definirse como el conjunto de artistas, que de acuerdo a su especialidad plástica, exponen su arte en conjunto para un mismo fin, en este caso, el de emitir un mensaje cinematográfico. De este modo, se tomará como característica la colectividad plástica de la que Gabriel Figueroa y Leopoldo Méndez fueron partícipes con la aportación de los grabados a las películas que filmó el fotógrafo.

En este vínculo, el grabado resulta para el cine un nuevo recurso monocromático, que por su naturaleza intensifica el lenguaje y discurso visual de las películas; mientras que el cine le proporciona al grabado una nueva alternativa de llegar a más público. Así, los grabados de Leopoldo Méndez actuaron como complemento de primera impresión en los filmes donde fueron proyectados. Estos dos ejes "*compartieron la intención de crear una imagen nacional, [y] ambos se propusieron llegar a esa entidad un tanto abstracta llamada el pueblo mexicano*"<sup>181</sup>.

La primera película en implementar la proyección de grabados en pantalla fue *Río Escondido* (1947) del director Emilio Fernández, en la que Figueroa estuvo a cargo de la dirección de fotografía, dicha película resultó con gran aceptación entre los espectadores que representó una nueva vía de comunicación entre las artes nacionales con el público, lo que también aseguraría el reconocimiento internacional no sólo de las películas por su contenido visual, sino también por la implementación de la técnica del grabado característico en la plástica mexicana.

Puede no ser considerada una característica constante del nacionalismo en la cinematografía nacional, ya que el número de películas registradas en las que Leopoldo Méndez expone sus grabados conforman solamente un total de 10 filmes, de las cuales 9 fueron fotografiadas por Figueroa y sólo 4 estuvieron bajo la dirección de Emilio Fernández, lo que significaría un porcentaje menor en comparación al menos del número de películas filmadas por el dúo Figueroa-Fernández.

Pese a ello, representa un elemento precursor donde la colectividad en las artes plásticas refuerza la cosmovisión nacionalista que también Figueroa deseaba para el cine nacional. En este caso, se toma como una característica nacionalista, pues significó un elemento constante respecto al número de películas filmadas con la presencia del grabado de Leopoldo Méndez, al presentarse Gabriel Figueroa como director de fotografía del 90% de películas con dicha disposición, además de que generó un fuerte impacto peculiar en el discurso visual, por lo tanto, el espectador tomaba conciencia de las artes como una fuerza de la colectividad artística y como un complemento digno de la época, exponiendo la importancia de ésta técnica plástica como característica nacional.

Tanto Figueroa como Emilio Fernández se atribuyen a sí mismos la decisión de incluir los grabados en las películas nacionales<sup>182</sup>. El catálogo *Leopoldo Méndez: Artista de un pueblo en lucha*, contiene dos entrevistas en la que ambos (Figueroa y Fernández) se refieren al importante papel de los grabados de Leopoldo Méndez, que el haber incluido su trabajo en el cine forjó el conocimiento artístico y plástico mexicano, haciendo que éste llegara a un mayor público.

<sup>179</sup> Real Academia Española. <http://dle.rae.es/?id=9kqEiOt>, Consultado el 1 Febrero 2018

<sup>180</sup> Real Academia Española. <http://dle.rae.es/?id=TLksLOy>, Consultado el 1 Febrero 2018

<sup>181</sup> Rafael Tovar *et al.*, *op. cit.*, p. 25

<sup>182</sup> Sánchez, Érika, *Río Escondido, la interfluencia cine-plástica en el imaginario artístico revolucionario, 2011*, <https://coloquicine.files.wordpress.com/2011/10/ecc81rika-saco81nchez.pdf>, recuperado el 18 de diciembre de 2017, p. 13

En la entrevista a Grabiél Figueroa, el fotógrafo recalca la importante amistad que entabló con Leopoldo Méndez; además, sobre el interés en sus grabados menciona:

“A mí fue al que se le ocurrió el aprovechar a este artista, porque estaba consciente de su valor. Tenía la preocupación de que un arte tan maravilloso se diera a conocer. El pueblo de México para conocer los grabados tenía que ir a una exposición, y él no era muy afecto a ellas [...] Con el propósito de que llegara a un número mayor de gentes es que lo metí al cine, pues el cine es muy popular. Claro que primero se lo propuse a los productores y les encantó la idea, y porque nosotros manejábamos toda la plástica del cine nos hicieron caso”<sup>183</sup>

En el caso de Emilio Fernández, la entrevista es más corta, en la que explica acerca de los grabados de Leopoldo Méndez:

"Nunca se habían incluido grabados en las películas. Yo quería que los pintores participaran en ellas para dar a conocer el arte mexicano. Pedí a Leopoldo Méndez que enriqueciera con su expresión plástica la imagen del trabajador, que interpretara el paisaje de nuestra tierra y que describiera con la elocuencia del blanco y negro de su arte las luchas del pueblo mexicano”<sup>184</sup>

Lo cierto es que la iniciativa de incluir el trabajo de Leopoldo Méndez en el cine (haya sido idea de Figueroa o de Fernández), conformó una característica icónica en la construcción del nacionalismo en el cine al formar parte de las películas que Figueroa filmó. Las 4 películas dirigidas por Emilio Fernández y que expusieron grabados de Leopoldo Méndez fueron *Río Escondido* (1947), *Pueblerina* (1948), *Un día de*

*vida* (1950), y *La Rosa blanca* (1953), además de *La rebelión de los colgados* (1954), aunque dicha película solo se acredita a Alfredo B. Crevera como director; las otras películas con esta misma característica fueron 3 filmes realizados por el director Roberto Gavaldón: *El rebozo de Soledad* (1952), *Macario* (1959) y *La rosa blanca* (1961); y por último la película dirigida por Benito Alazraki *Raíces* (1954), única película que no fue fotografiada por Figueroa sino por Ramón Muñoz, Walter Reuter y Hans Beimler.

La intención según Erika Sánchez, de usar el recurso del grabado era, además de ser utilizado en la presentación de los créditos y así preparar al espectador sobre la temática del filme, se buscaba que fuera también un soporte visual a la narrativa<sup>185</sup>. Los grabados que formarían parte del discurso de la película, la mayoría eran realizados posterior a la producción del filme, así Méndez elaboraba grabados bajo el argumento proyectado, de tal modo que los grabados rescataban los eventos importantes del discurso filmico.

Leopoldo Méndez, como artista, impregnó su propio estilo en la plástica que expuso; aunque la mayoría de las veces lo hizo teniendo la referencia fotográfica de la película, el grabado como arte independiente planteaba su propio discurso estético y un impacto distinto al de la fotografía en movimiento. Así que, ello no indica que los grabados de Méndez sean la reinterpretación de la fotografía de Figueroa, sino la interpretación del argumento mismo, pues es la constante entre las dos técnicas y por ello forman una composición plástica autónoma; es decir, que ambas no son la copia visual del otro, sino que funcionan independientes y al mismo tiempo están vinculados a un sólo discurso en la temática de la película.

---

<sup>183</sup> Figueroa citado por Centro de Estudios Económicos y sociales del Tercer Mundo, A.C & Instituto de Investigaciones Estéticas U.N.A.M., *Leopoldo Méndez: Artista de un pueblo en lucha*, 1981, p. 44

<sup>184</sup> Figueroa citado por Centro de Estudios Económicos y sociales del Tercer Mundo, *et. al, op. cit.*, 1981, p. 44

<sup>185</sup> Sánchez, Erika, *op. cit.*, p. 3

TABLA 3 . GRABADOS

GRABADOS

FOTOGRAMA DE REFERENCIA

PELÍCULA *RÍO ESCONDIDO* (1947)



**Grabado 1.** Leopoldo Méndez, *La antorcha* (para la película *Río Escondido*), 1947, grabado sobre madera de pie, colección Carlos Monsiváis.

**Fotograma 1.** *Río Escondido*, Dir. Emilio Fernández. 1947, Raúl de Anda S. A., captura de pantalla, DVD.



**Grabado 2.** Leopoldo Méndez, *El bruto* (para la película *Río Escondido*), 1947, grabado sobre linóleo, Colección Carlos Monsiváis.

**Fotograma 2.** *Río Escondido*, Dir. Emilio Fernández. 1947, Raúl de Anda S. A., captura de pantalla, DVD.

## GRABADOS



**Grabado 3.** Leopoldo Méndez, *Las primeras luces* (para la película *Río Escondido*), 1947, Grabado sobre linóleo, Colección Carlos Monsiváis.

## FOTOGRAMA DE REFERENCIA



**Fotograma 3.** *Río Escondido*, Dir. Emilio Fernández. 1947, Raúl de Anda S. A., captura de pantalla, DVD.

## PELÍCULA PUEBLERINA (1948)



**Grabado 4.** Leopoldo Méndez, *Pelea de jinetes* (para la película *Pueblerina*), 1948, grabado sobre linóleo, Colección Carlos Monsiváis.



**Fotograma 4.** Fotograma de *Pueblerina*, Dir. Emilio Fernández, 1948, colección Gabriel Figueroa, ©Gabriel Figueroa.

## GRABADOS



**Grabado 5.** Leopoldo Méndez, *La Carreta* (para la película *Pueblerina*), 1948, grabado sobre linóleo, Colección Carlos Monsiváis.

## FOTOGAMA DE REFERENCIA



**Fotograma 5.** *Pueblerina*, Dir. Emilio Fernández. 1948, Producciones Reforma, captura de pantalla, DVD.



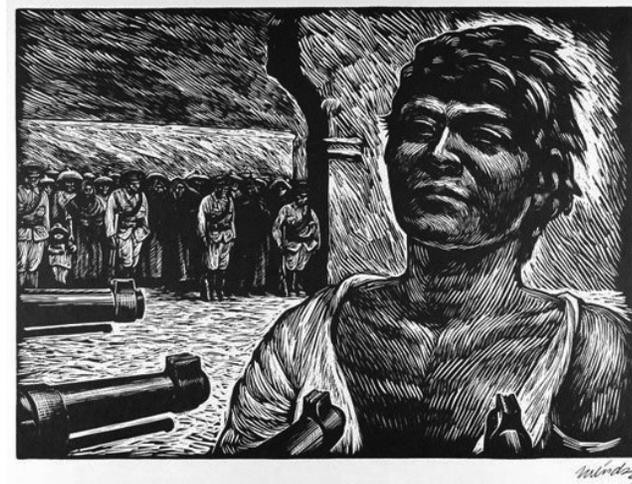
**Grabado 6.** Leopoldo Méndez, *El carrusel* (para la película *Pueblerina*), 1948, Grabado sobre linóleo, Colección Carlos Monsiváis.



**Fotograma 6.** *Pueblerina*, Dir. Emilio Fernández. 1948, Producciones Reforma, captura de pantalla, DVD.

PELÍCULA *UN DÍA DE VIDA* (1950)

**Grabado 7.** Leopoldo Méndez, *El fusilamiento* (para la película *Un Día de Vida*), 1950, grabado sobre linóleo, Colección Carlos Monsiváis.



**Fotograma 7.** Leopoldo Méndez, *Fusilado* (para la película *Un Día de Vida*), 1950, grabado sobre linóleo, Colección Carlos Monsiváis.



**Still 1.** Luis Márquez, still de *Un día de vida*, Dir. Emilio Fernández, 1950, Filmoteca UNAM.

## D) ÁNGULOS DRAMÁTICOS

Como se ha analizado, el conocimiento de técnicas sobre perspectiva de la pintura fueron causa y efecto de varios planteamientos visuales de Figueroa. Para esto, el cinefotógrafo tomaba en consideración al momento de emplazar una cámara, la perspectiva, la composición y al final la iluminación. Por la atención a estos elementos, los emplazamientos que respetaban hasta cierto punto las líneas clásicas de composición, la acentuación de volumen y confrontación de figura-fondo, fueron formando el estilo nacionalista de Figueroa.

La característica sobre ángulos dramáticos en pantalla, se refiere a los ángulos irreales que proporcionaron dramatismo y acentuadas expresiones en el discurso fílmico. En ello se detectan dos influencias importantes para Figueroa en la utilización de estos ángulos, los cuales derivan del expresionismo alemán y nuevamente del muralismo basado en las perspectivas visuales, sobre todo de Siqueiros que enfatizan el carácter de los personajes.

En cuanto al expresionismo alemán, aparte de ser una de las principales influencias en la composición a partir de la luz con fuertes claroscuros que más adelante se reiterará sobre esta característica, la estética del expresionismo tiende a la exageración de los ángulos estructurales, sobre todo de la escenografía en la que optaban por los decorados angulosos y retorcidos, que de manera visual causan cierta tensión originada por la percepción de líneas oblicuas y curvas<sup>186</sup>, de esta manera podían emitir un desorden visual. Si bien, el expresionismo no solo convergió en el aspecto de escenografía, también se valía de seguimientos de cámara y ángulos extremos para enfatizar en la sensación que estos producían sobre el espectador, Figueroa también usó como recurso estos ángulos forzados en la cámara para transmitir sensaciones similares en cuanto al dramatismo en el en-

cuadre, los cuales emiten una escena mucho más emotiva a través de los personajes para dirigirla hacia el espectador, con ello adquirirían una función los ángulos en contrapicado y perspectivas forzadas.

Como ejemplo de estas angulaciones, podemos referirnos a la película de Emilio Fernández *Un día de vida* (1950), particularmente en la escena final, en la que se trata del fusilamiento del personaje principal Lucio, hay una serie de planos que presentan encuadres angulados que enfatizan la tensión del día del fusilamiento; primero se muestra un plano del ejército perfectamente alineados tocando los tambores, sin embargo, el plano está inclinado, de tal modo que genera una particular tensión en el comienzo del suceso. En otro plano, hay un encuadre en contrapicado donde yace fallecido Lucio en un extremo de la pantalla, mientras que el general a cargo se encuentra parado en otra esquina, dando un último disparo hacia la cabeza del cuerpo; este plano además de ser en contrapicado, también se deforma en diagonal la línea referida del horizonte guiada por las nubes y el general; el plano que se presenta justo después, la línea imaginaria del horizonte se percibe ligeramente curva guiada por los oficiales que caminan alrededor del evento y tiene el mismo tipo de encuadre caído que el plano anterior, este tipo de inclinación del encuadre hecho desde la cámara se conoce como *plano holandés*<sup>187</sup>.

Esta serie de emplazamientos con ángulos dramáticos refuerzan el tipo de escena trágica, de tal manera que los planos caídos pareciera que se refieren a la inestabilidad colectiva sobre el fusilamiento inevitable de Lucio, haciendo al espectador participe en esta emoción; con ello la película cumple en la capacidad de expresión y así logra transmitir la euforia en el momento más emotivo de la película.

<sup>186</sup> Sancho, J. M., 2015, *Cine: Expresionismo alemán* [Blog]. Recuperado a partir de <https://sancho70art.wordpress.com/2015/02/14/el-cine-expresionista-aleman/> Consultado el 26 de septiembre 2017.

<sup>187</sup> Mascelli & Uribe Jiménez, *Las cinco claves de la cinematografía: técnicas para la realización fílmica*, 2012, p. 46.

TABLA 4 . **ÁNGULOS DRAMÁTICOS**

PELÍCULA *UN DÍA DE VIDA* (1950)

FOTOGRAMAS

ANÁLISIS DE FOTOGRAMA

PLANO

ANÁLISIS DE PLANO



Plano holandés

Ambos fotogramas se presentan en la misma escena en que se celebrará el fusilamiento de Lucio.

En estos casos se trata de un ángulo caído conocido como plano holandés. En el primer fotograma, el lineamiento de los tambores es en diagonal por la posición de la cámara, mientras que en el segundo fotograma es un encuadre angulado hacia el lado contrario pero igualmente inclinado.

**Fotograma 1.** *Un día de vida*, Dir. Emilio Fernández, 1950, Imagen procesada digitalmente por Gabriel Figueroa Flores, colección Gabriel Figueroa, ©Gabriel Figueroa



Plano holandés

Pese a la formalidad y orden del evento, el ángulo caído de manera intencional, y el lineamiento perfecto de los tambores y la banda, denotan una especie de crisis e inestabilidad en el evento consecuente del fusilamiento del personaje principal.

Varios planos que pertenecen a esta escena son presentados con un plano holandés, refiriéndose al caos emotivo del evento. Este tipo de planos es ideal para las secuencias violentas y con fuerte tensión.

**Fotograma 2.** *Un día de vida*, Dir. Emilio Fernández, 1950, Imagen procesada digitalmente por Gabriel Figueroa Flores, colección Gabriel Figueroa, ©Gabriel Figueroa

En otros casos, el ángulo en contrapicado o bien ángulos bajos, refiere más al engrandecimiento de los personajes, al honor o respeto de quienes aparecen en primer plano en la pantalla, lo cual depende también de la temática que se presenta, sobre estos ángulos bajos la mayoría de las películas filmadas por Gabriel Figueroa tienen esta tendencia, desde a composición de una perspectiva, en los paisajes y en los *close up* de personajes. Cual sea el caso en el que se utilicen este tipo de ángulos, el propósito de ello cae en incrementar el dramatismo de la escena y así alimentar la emoción que provoca en el espectador. El uso de estos recursos es recurrente en la estética que plantea Figueroa y no corresponden exclusivamente a las temáticas nacionalistas, sin embargo, son en estos elementos donde se permite expresar más la emotividad del refuerzo de identidad nacional y consecuentemente se presenta como una característica en gran parte de la filmografía de Gabriel Figueroa.

Respecto al referente estético del muralismo, Figueroa implementó perspectivas y composiciones basadas en obras de Siqueiros por su planteamiento más dramático de los personajes en llamativos escorzos de extremidades del cuerpo humano, lo que ayudaba a la exageración de las formas. A detalle de lo anterior, una extremidad se ubica en primer plano y éste es el punto de partida para la composición de toda la imagen, lo que ayuda a dramatizar el dialogo visual.

Como ejemplo podemos mencionar en comparativa la obra de Siqueiros *El Coronelazo* (1945) y la película *Cuando levanta la niebla* (1952) de Emilio Fernández, en las que se denota el contraste de la diferencia de planos; en la obra de Siqueiros, el primer plano se aprecia la mano en puño y en el segundo los rostros de los personajes, en tercer plano que corresponde al fondo es difuminado, en el caso de la película, su tercer plano se utiliza para identificar el espacio, sin embargo, no resulta relevante, pues como en ambos casos, la representación principal es el escorzo de las manos, esto puede enfatizar alguna intención según el contexto del discurso, para dar o recibir algo, para ofrecer amistad, presentación, coraje, fuerza o bien, imposición.<sup>188</sup>

Particularmente en esta película, el argumento no gira entorno a la mexicanidad o temas nacionalistas como de los que acostumbraba Fernández, pues trata de cómo el protagonista suplanta la vida de un compañero proveniente de una familia acomodada en un hospital psiquiátrico a quien asesina; el plano donde se ve la expresión de

enojo del personaje se le presenta tomando con fuerza una medalla con el puño; esta como ejemplo es la imagen que remite a los escorzos del muralista, de este modo logra enfatizar el dramatismo que acontece en el emplazamiento, en este caso la euforia agresiva y desesperada del personaje.

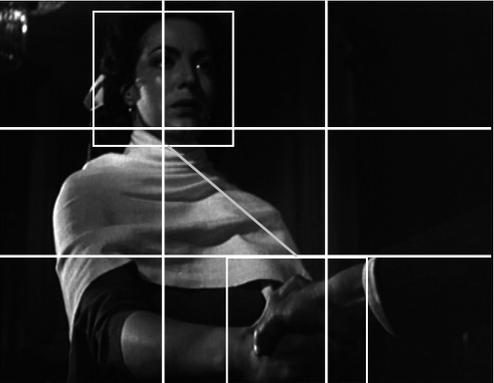
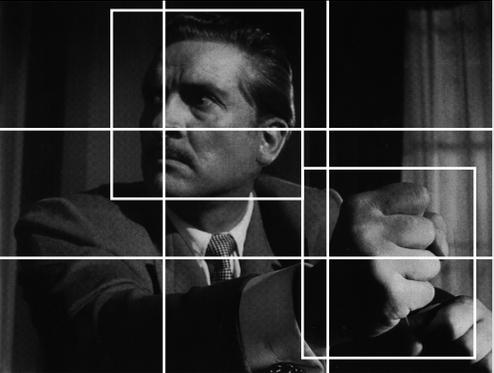
En otro caso, la película *Río Escondido*, que toca temas sobre la importancia de la educación y la lucha contra el analfabetismo en las zonas rurales, tiene dos escenas con la característica de los escorzos: por un lado en la escena donde el presidente de la República le otorga a la maestra Rosaura levantar la educación en el pueblo Río Escondido, ambos se estrechan la mano, mismo acto que muestra el escorzo de la mano de Rosaura, enfatizando el poder y la responsabilidad que se le ha condesido. Por otro lado, el alcalde de esa región, quien figura como el personaje antagonista, de carácter avaricioso y machista, se presenta con un escorzo en una escena donde manda a desaparecer a su actual mujer, en el mismo acto, el escorzo empieza con su mano sosteniendo un vaso con alcohol, tal encuadre deja en claro el poderío que tiene el alcalde sobre los demás.



**Obra 2.** *El Coronelazo*, David Siqueiros, 1945, piroxilina sobre celotex, 91.5 x 121.6 cm, col. INBA/Museo Nacional de Arte. Imagen de Gabriel Figueroa y la pintura mexicana, 1996, p.58.

<sup>188</sup> Tovar, Gerardo Estrada, & Sylvia Pandolfi, *op. cit.*, 1996, p. 23

TABLA 5 . ESCORZOS

FOTOGRAMA	ANÁLISIS	PLANO	MINUTO
		Medium close up	<b>00:13:36</b>
		Medium close up	<b>01:04:28</b>
		Medium close up	<b>01:01:50</b>

**Fotograma 1.** *Río Escondido*, Dir. Emilio Fernández. 1947, Raúl de Anda S. A., captura de pantalla, DVD.

**Fotograma 2.** *Río Escondido*, Dir. Emilio Fernández. 1947, Raúl de Anda S. A., captura de pantalla, DVD.

**Fotograma 3.** *Cuando levanta la niebla*, 1952, Dir. Emilio Fernández, Cinematográfica TELE-VOZ S. A., Fuente: Gabriel Figueroa y la pintura mexicana, 1996, p. 59.

## E) ILUMINACIÓN BASADA EN CLAROSCUROS

Como trascendental referente en las formas de composición visual para Figueroa fue el expresionismo alemán, principalmente en las formas de iluminación, incluso se percibe su influencia desde las fotografías realizadas como *Stillman*, ejemplo de ello son las películas *Profanación* (1933) y *Sagrario* (1933); con ello trascendió la base expresionista hacia gran parte de su filmografía como director de fotografía. De ello, vale destacar su formación con los directores Alex Phillips y Gregg Toland, que en el caso de este último, tenía por convicción: “que la imagen funcionara como manifestación del mundo interior de la narrativa”<sup>189</sup> misma idea que posteriormente sería influencia para Figueroa. Según Ceri Heggins, Toland al estar enlazado con el arte expresionista europeo, logró concentrar los factores emocionales y psicológicos hacia una representación con técnicas no realistas, de tal modo lograr una mayor expresión sobre la narrativa, mismo factor que retomó Gabriel Figueroa en su propuesta visual.

El elemento más importante del expresionismo que Figueroa tomó en consideración fue el manejo de la luz, la creación de los espacios de luces y sombras contrastantes sobre un objeto o personaje, dejando el entorno en oscuridad o penumbra, lo que asigna mayor atención hacia el objeto iluminado<sup>190</sup>. La prioridad de la iluminación radica en el manejo de las sombras y zonas específicas con mayor luz, lo que resulta significativo para el protagonismo de la escena. Este principio que resalta la iluminación en la composición, en el claroscuro y contraste, fue un factor recurrente en la mayoría de las películas de Figueroa, mismo que fue perfeccionando hasta que éste formara parte también de su estilo nacionalista.

Se puede notar esta característica en los *close ups* de personajes, momentos que son altamente expresivos y enfatizan tanto en el carácter de los actores en su rol como las emociones que ellos se desenvuelven en la trama, el manejo de la luz y sobre todo las sombras endurecen la expresión de tal manera que ayudan a que el plano genere el ambiente adecuado.

Por mencionar un ejemplo, en una de las escenas de *Pueblerina*, donde Aurelio, Paloma y su hijo deciden dejar el pueblo, son interceptados en la salida por los dos personajes enemigos, los hermanos Julio y Aurelio; en el momento hay una serie de *close ups* de Aurelio y Julio que en el caso del plano de Julio, las sombras predominan en un perfil del personaje y en la parte interior del sombrero realzando su carácter imponente y su acción agresiva ante el suceso, el plano no es tan oscuro ya que la iluminación revela el contorno del sombrero y el fondo es un poco más luminoso, a comparación del *close up* de Aurelio donde el plano se enfoca en la gesto facial tomando en consideración la emotiva sorpresa del personaje de tener que enfrentar nuevamente a su enemigo. Esa expresión se encuentra aislada del espacio al estar enmarcado por oscuridad alrededor, por lo que la sorpresa de Aurelio predomina en todo el plano<sup>191</sup>.

Cabe destacar, que Figueroa hace uso de la iluminación para crear composiciones con sombras proyectadas por objetos, cuerpos o rostros de los personajes, que se vuelven un elemento estético y manifiestan su especial dominio en la iluminación. Tal es el caso de *Río Escondido*, donde la maestra Rosaura habla con el presidente acerca de la misión que le es encargada de ir a *Río Escondido* para promover la educación, en esta escena nunca es visible el rostro del Presidente de la Republica, por lo que la cámara se enfoca siempre en el rostro de María Félix, incluso donde aparece de perfil ella y el presidente viéndose cara a cara, se muestra el rostro de Rosaura hablando con la sombra del presidente, la cual reitera en la importancia de su rango pues su sombra ocupa gran parte del encuadre y su cabeza queda más en lo alto que el de Rosaura. En otro caso, la película *La perla* tiene una escena similar en el juego de la sombra de la mujer de Quino, quien en la escena se encuentra ligeramente detrás de Quino y su rostro es visible, pero poco a poco se oculta detrás de su esposo y en cámara solo queda el rostro de él y la sombra de perfil de su mujer que aparece en la puerta<sup>192</sup>.

<sup>189</sup> Pérez Zamudio, et. al, op. cit., 2008, p. 96.

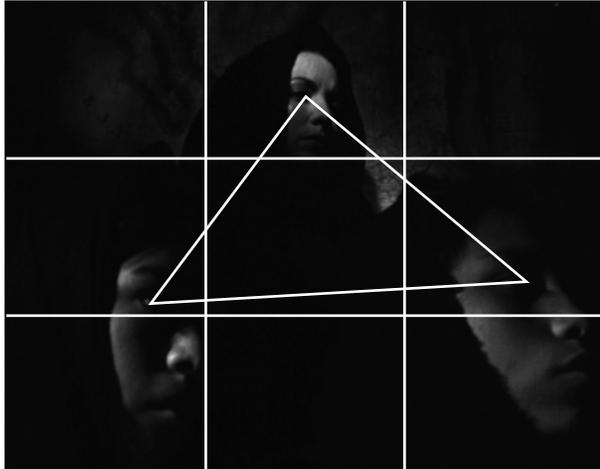
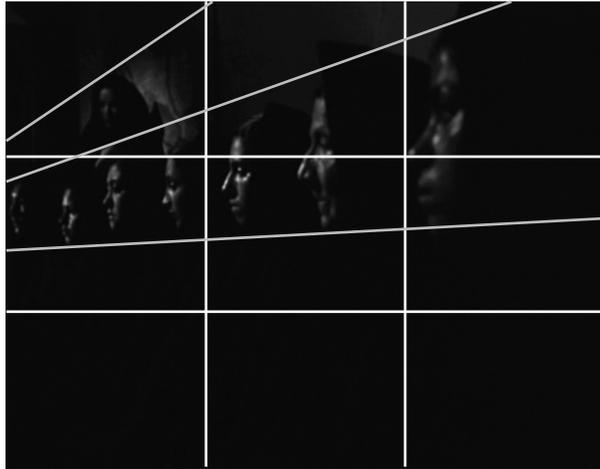
<sup>190</sup> El cine expresionista alemán | Temakel. (s/f). <http://www.temakel.com/cineexpresionista.htm>, recuperado el 29 de septiembre de 2017,

<sup>191</sup> Ver tabla 6. Claroscuros

<sup>192</sup> Ver tabla 7. Composición con sombras

TABLA 6 . CLAROSCUROS

PELÍCULA *RÍO ESCONDIDO* (1947)

FOTOGRAMA	ANÁLISIS	PLANO	MINUTO
		Medium close up	<b>01:25:29</b>
		Medium shot	<b>01:25:45</b>

**Fotograma 1.** *Río Escondido*, Dir. Emilio Fernández. 1947, Raúl de Anda S. A., captura de pantalla, DVD.

**Fotograma 2.** *Río Escondido*, Dir. Emilio Fernández. 1947, Raúl de Anda S. A., captura de pantalla, DVD.

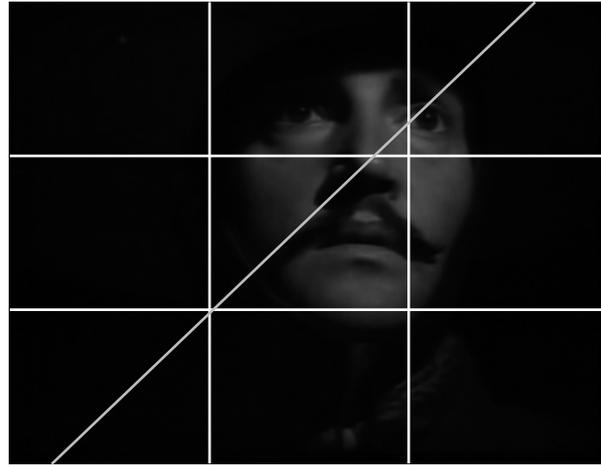
PELÍCULA *PUEBLERINA* (1948)

FOTOGRAMA

ANÁLISIS

PLANO

MINUTO



Close up

**01:25:29**

**Fotograma 3.** *Pueblerina*, Dir. Emilio Fernández, 1948, Ultramar Films-Producciones Reforma, captura de pantalla, DVD.

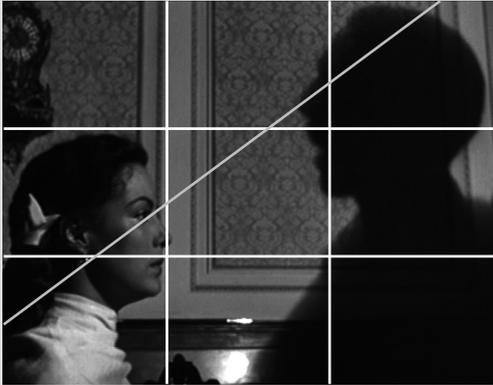
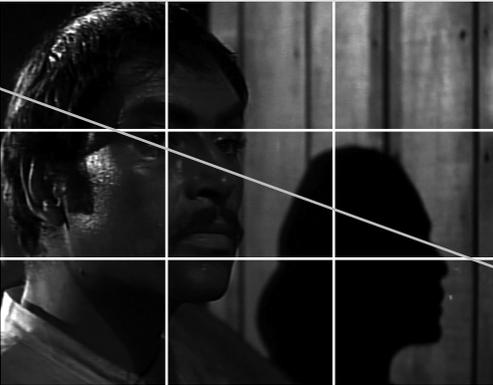
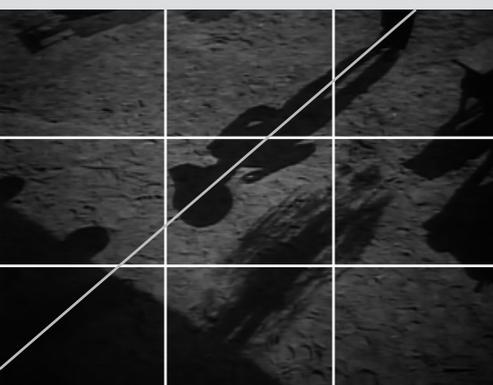


Close up

**01:25:45**

**Fotograma 4.** *Pueblerina*, Dir. Emilio Fernández, 1948, Ultramar Films-Producciones Reforma, captura de pantalla, DVD.

## TABLA 7. COMPOSICIÓN CON SOMBRAS

FOTOGRAMA	ANÁLISIS	PLANO	MINUTO
		<p>Medium close up</p>	<p><b>00:12:27</b></p> <hr/> <p><b>Fotograma 1.</b> Río Escondido, Dir. Emilio Fernández, 1947, Raúl de Anda S. A., captura de pantalla, DVD.</p>
		<p>Close up</p>	<p><b>00:14:30</b></p> <hr/> <p><b>Fotograma 2.</b> La perla, Dir. Emilio Fernández, 1945, AGUILA films S. A., captura de pantalla, DVD.</p>
		<p>Full shot</p>	<p><b>01:04:42</b></p> <hr/> <p><b>Fotograma 3.</b> Pueblerina, Dir. Emilio Fernández, 1948, Ultramar Films-Producciones Reforma, captura de pantalla, DVD.</p>

### III.3 CARACTERÍSTICAS DE LA ESTÉTICA SURREALISTA

---

La propuesta visual surrealista, se extiende desde la pintura, la escultura, hasta la fotografía y el cine, que actuaron como elementos auxiliares para la literatura y poesía. Como movimiento abarcó un rango muy amplio en estas disciplinas, y aunque haya iniciado como una corriente literaria, su manifestación por medio de las artes que tienen como materia prima la imagen, significó la revolución de esta corriente, donde la fotografía y el cine tomaron la mayor ventaja en la forma y dimensión en que esta corriente se había extendido.

Lo que concierne a esta investigación, es la parte en donde fue utilizada la industria cinematográfica para exhibir los ideales del movimiento, con el fin de alimentar la comparativa en el estilo de la fotografía de Figueroa y determinar las características que se ajustan al movimiento en las películas realizadas con Luis Buñuel, de este modo fijar la proximidad del surrealismo en la colaboración Buñuel-Figueroa. Considerando que el movimiento surrealista fue un fenómeno que al haber durado un corto periodo por las complicaciones políticas y sociales que emergieron en Europa, tuvo una amplia trascendencia y propagación en el continente americano, lo que vuelve aún más complejo el estudio de éste y sus repercusiones en la extensión de los diferentes campos artísticos en los que se manifestó; este estudio se refiere a considerar elementos exclusivamente del lenguaje visual de dicha corriente, para analizar la trascendencia de la estética surrealista sobre las películas de Buñuel con Figueroa.

En la constitución visual del surrealismo, se desarrollan temáticas eróticas, sadistas, contradictorias, incluso terroríficas, en las que puede representarse el *sin sentido* y que caen en la presencia del espacio onírico. Sobre ello, el tema erótico es uno de los más explotados en la corriente surrealista: el aislamiento de partes del cuerpo

que recaen en ésta búsqueda sexual; bocas, ojos, nuca, pechos, zonas genitales, entre otros; fueron materia prima para las distintas prácticas surrealistas como la fotografía y el cine. La influencia de la corriente por medio del cine, se caracteriza por los procesos oníricos, el mundo gótico, el humor negro, la crítica al cristianismo y la burguesía mostrando como recurso principal el escándalo como arma para la transformación del mundo<sup>193</sup>.

Cuando la corriente surrealista se refiere a los temas del subconsciente que hay en el pensamiento íntimo del ser humano, propone una estética de lo falso y en ello la práctica cinematográfica y más aún en la fotografía, jugaron un papel importante para el reflejo de estos espacios, de tal modo que fueron los medios ideales y preferidos por los surrealistas, además de la pintura, para exponer lo que el movimiento perseguía a partir de la exposición de lo grotesco y lo absurdo.

De los principios del surrealismo establecidos en los manifiestos de André Breton, podemos mencionar aquel que se ocupa del espíritu, representado con los espacios que parecen existir solo en los sueños, donde ya no gobierna la consciencia y el espacio onírico permite al hombre ser lo que sea, amar cuanto quiera y ser libre cuanto le plazca al subconsciente<sup>194</sup>. El espacio queda a expensas de lo que se desorganiza en el mundo onírico y solo queda limitado una vez que el consciente regresa en sí.

Las características a considerar se basan principalmente en el objeto surrealista que, de acuerdo con André Breton y Salvador Dalí, es

---

193 Useda Miranda, *et. al, op. cit.*, p. 29.

194 Becerra, Eduardo, *El surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*, 2013, p. 502.

el reconocimiento del objeto que funciona como principio fundamental del movimiento<sup>195</sup>. En términos estéticos, el surrealismo no tiene restricción determinada en la forma de su representación visual, sin embargo, debe sugerir una dimensión puramente sensual de los objetos mucho más que el propio significado lógico, oponiéndose a la admiración de éste por estándares estéticos. El surrealismo sugiere el conocimiento del objeto fuera de lo estético y libre de conceptualización, para sacar de su entorno habitual a un objeto del que se le reconoce un uso en su sitio; al aislarlo, pierde su utilidad y entonces se convierte en un objeto sin sentido. Sin embargo, se refiere al objeto como un medio para profundizar en lo real, así tomar conciencia del mundo sensible que conforma y complementa a la percepción de la realidad.

En el surrealismo, los objetos no obedecen más que a las leyes del azar, proveniente del espacio onírico o bien del subconsciente, no obedecen a ninguna regla estética del arte, no puede ser definida y no está destinado el objeto a ser descifrado, por lo tanto, corresponde más al contexto perturbador que aterra y desmoraliza a la razón<sup>196</sup>.

Sin embargo, Luis Puelles, autor de *El desorden necesario* menciona que:

“de nada serviría a la contienda surrealista construir un ámbito de realidad ajeno al de la realidad cotidiana, a esta realidad sometida a los rigores de la racionalidad y los hábitos; los surrealistas se oponen a las prácticas de racionalización de la realidad y lo hacen especialmente a causa del proceso de desencantamiento que la razón moderna ha traído consigo”<sup>197</sup>

Es decir, que el surrealismo no busca precisamente evitar la realidad, sino una propuesta de ésta a través del despojo de su inicial conceptualización, una transformación de los modos de representación de la realidad, la cual niega la contradicción de sí misma. Por ello, la intervención y manipulación de los objetos a través de la imagen, como lograron por ejemplo en la técnica de fotomontaje, no se identifica al objeto como tal, sino se trata de la representación del caos provenien-

te de un orden preestablecido al objeto, exigiendo al mismo tiempo otro esquema para identificarlo y colocarlo nuevamente a la realidad considerando el desorden de sí mismo. El surrealismo obedece a que el realismo solo es una abstracción de las múltiples realidades que sostiene; así, la misión del surrealista es revelar los rasgos tradicionalmente excluidos o ignorados del ser o del objeto.

En el cine, el surrealismo toma características particulares, como amplio recurso es el tema de los sueños, las cuales se enriquecen de un principal elemento de la corriente, la ilusión que exalta al sobreponerse ante la realidad. De acuerdo con Antonin Artaud, el cine es una de las actividades dentro de las artes que puede expresar más aún las cosas del pensamiento y materializar el interior de la conciencia, pues para él, “si el cine no está hecho para traducir los sueños o todo aquello que en la vida despierta se asemeja al terreno de los sueños, no existe”<sup>198</sup>.

En dicho punto converge el uso de la imaginación, que ésta empieza a funcionar cuando la realidad no aclarece el significado del objeto; es entonces que, como si se tratase de una imagen segmentada, la imaginación trabaja para completar el vacío, no sin antes haber recurrido a las formas de percepción y a la memoria, obligando a la mente a no huir de la realidad a través de la imaginación, sino de transformarla apelando a irrealidades que solo tendrían sentido en el subconsciente más que en la conciencia misma, así; el surrealismo recrea una posibilidad a partir de lo que aparentemente es imposible. Esta característica es perceptible en la película *Un perro andaluz*, en la que la fantasía en base al deseo e impulsos, recae en una forma de interpretar la realidad, transformando el espacio caracterizado por el aspecto sin sentido, da lugar a que en un contexto onírico tenga posiblemente una resolución y con ello adquiere esta nueva percepción de la realidad, donde todo el proceso recae en un alusivo sueño entre los personajes, creando una paradoja entre sí.

La condición del surrealismo, como se ha descrito, busca un camino contrario a la idolatría de las imágenes en las que el objeto se presenta con aptitudes para su contemplación estética, sino más bien presenta una alternativa para verlo a partir de lo que ocasiona ruido a

<sup>195</sup> Bajac, Chérourx, Centre Pompidou, Fotomuseum Winterthur, & Fundación MAPFRE, *La subversión de las imágenes: surrealismo, fotografía, cine*, 2010, p. 218

<sup>196</sup> Puelles Romero, *El desorden necesario: filosofía del objeto surrealista*, 2005, p. 34

<sup>197</sup> Puelles Romero, *op. cit.*, 2005, p. 61

<sup>198</sup> Artaud, 1927, citado en *La subversión de las imágenes*, Bajac, *et. al.*, 2010, p. 419

la razón y a los convencionalismos, usando también como recurso el espacio onírico, que bien éste no se rige por modelos contemplativos sino que carecen del mando consciente del pensamiento. Por otro lado, no deriva de un plano puramente fantástico, sino de la realidad, así propone el asombro y perversión que no se crea más que en el objeto mismo.

Existen dos parámetros específicos del surrealismo que tratan a la belleza; dicho tema entra en juego pues expone una visión contraria a la que se ha entregado por completo la percepción nacionalista que se ha tratado en el transcurso de esta investigación. Se refiere a la doble idealización sobre el concepto clásico de belleza en el surrealismo:

1. *Establece que "no todas las cosas pueden ser bellas". y 2. Deduce la "posible belleza de las formas contra la materia"*<sup>199</sup>. En el primer punto, según Luis Puelles Romero, el surrealismo le dará un lugar a aquellos objetos que no son dignos de un carácter de belleza, donde se pretende vincular al ser con la verdad, así el surrealismo queda en contra de la *"idealización objetivista de la belleza"*<sup>200</sup>. Al desestabilizar estos cánones, se expone al objeto a partir de la burla y el humor, de manera sarcástica e impertinente a favor del objeto considerado fuera de los esquemas estéticos.

El segundo punto se refiere prácticamente al ilusionismo, el cual se manifiesta como afirmación del objeto a partir de la negación de la manera en cómo éste es representado. Mientras en el primer punto se describe el rechazo a las formas convencionales de la belleza, en este segundo punto el objeto se aprecia por la experiencia frente a la forma, con cualquier reacción como alegría, aburrimiento o diversión, sin provocar admiración por un estilo que enaltezca la belleza del objeto; el objetivo según Man Ray, es incitar otra emoción sobre él y afectar al espectador *"pero nunca deberá ser admirable en razón de su perfección formal"*<sup>201</sup>.

Como lo sugiere Luis Puelles:

"la estética surrealista es ante todo una ética, o una estética en la que se le devuelve al espectador la posibilidad de estar interesado por los objetos estéticos por motivos fundamentalmente particulares cuales son los del deseo. Es un sujeto capaz de elección entre objetos que, sin ser formalmente bellos (perfectos), le afectan de manera turbadoramente significativa"<sup>202</sup>

Esto implica un motivo de aislamiento del objeto sobre su propia función, sacándolo de su realidad para intentar otras que le conforman, romper los dogmas estéticos que obedecen a la armonía, para así dejar totalmente expuesto su origen, como una recreación desnuda, permitiéndoles escapar de los limitantes al que fueron definidos por una belleza basada en lo racional.

Breton, resume de tal manera 3 atributos esenciales del objeto surrealista, de los que el autor Luis Puelles explica refiriéndose a ellas como suspensiones: suspensión de la verosimilitud, la cual radica en que los objetos surrealistas son inverosímiles por presentarse extremadamente veraces, pues no pertenece a la representación de una ficción ya que su motivo emerge de la propia realidad. Suspensión de la reconocibilidad, esto es que el objeto surrealista se manifiesta no como un objeto conocido pues no se refiere al objeto por la realidad en la que existe, sino que se habla de un objeto por conocerse a través de factores que resultan convulsivos e inquietantes con el fin de verlo a través de otras realidades. En la suspensión de la utilidad, se refiere a que los objetos están aislados de la utilidad que la razón-realidad los mantiene siendo de una forma y de ninguna otra, por lo que el objeto se presenta como absoluto por su inutilidad. Estas tres cualidades presentan la ontología que gira alrededor del objeto surrealista, que complementan su existencia a partir de la carencia de sentido, describiendo al objeto como inverosímil, irreconocible e inútil<sup>203</sup>.

Una determinación del surrealismo que Buñuel hace sobre su producción fílmica, no se aleja de las características esenciales del surrealismo propuesto por Breton, ya que para Buñuel, el surrea-

---

<sup>199</sup> Puelles Romero, *op. cit.*, 2005, p. 138

<sup>200</sup> *Ibid.* p. 139

<sup>201</sup> *Ibid.* p. 138

<sup>202</sup> *Ibid.* p. 141

<sup>203</sup> *Ibid.* pp. 160, 161.

lismo se opone a la ficción, a la ilusión, y a los espectáculos de la contemplación. No obedece a lo bien visto, que por el contrario de los estándares estéticos del arte, sobre todo de la fotografía y el cine, actúa contra el orden de lo real, se confunde entre los demás objetos que le acompañan perturbando la impresión cuando se le observa, esto sucede con una especie de violencia al no ser lo que el espectador se acostumbra a percibir de las imágenes, y pese a la manera brusca de manifestarse, no obliga al espectador a alejarse, sino que crea una estética de la fascinación sobre los objetos<sup>204</sup>, pues se refiere a ellos como complemento del pensamiento donde reina el subconsciente y no la razón o las convenciones sociales, es decir, que el objeto se rige sobre lo banal e íntimo del placer y deseo existentes en el ser humano, lo que lo vuelve perturbador ante estándares sociales pero fascinantes por el espacio del que provienen. En el caso de Buñuel, si bien no se alejó de los temas realistas, el surrealismo jugó un papel importante, provocando violencia al espectador sobre la realidad misma como lo hizo en *Los olvidados* y *Las Hurdes*.

En las películas que fueron destacadas de Luis Buñuel como obras icónicas de la corriente surrealista, se perciben temas eróticos, la aceptación del propio cuerpo, los deseos reprimidos, frente al ocultamiento de la tradición y la moral, por ejemplo de forma humorística e irónica que se conforman como elementos clave de la obra del autor.<sup>205</sup>

“Las imágenes que crea a partir del subconsciente son genuinas y no meras construcciones artísticas al que aparece en ellas elementos propios de su experiencia vital y culturalmente pertenecientes a la realidad de la España tradicional en que se educó el autor”<sup>206</sup>

La obra *Un perro andaluz* es la muestra de lo que el surrealismo propiamente consiste, la libertad de los deseos, la libertad del subconsciente, y su deliberada asociación de elementos, permitiendo la unión entre lo carnal con lo religioso, la proximidad entre temas alusivos al deseo sexual y la muerte, por medio de lo irracional. “Hacer cine para él [Buñuel] fue encontrar otro instrumento que poner al servicio de la poesía”<sup>207</sup>

Caso especial es Luis Buñuel con el grupo surrealista, pues si bien sí se separó del grupo, no lo hizo de la perspectiva ideológica del movimiento. Al separarse, el surrealismo que quedó en sus siguientes obras cinematográficas se rigieron como repercusiones del movimiento, le resultó un camino libre hacia las profundidades del ser, a partir de lo irracional, de la oscuridad producida por el subconsciente, manifestada por impulsos, de forma insolente y produciendo controversia del ser controlado por la razón<sup>208</sup>.

De acuerdo con Buñuel, el cine es el mejor medio de expresión que puede abordar el mundo de los sueños:

“El cine es una arma maravillosa y peligrosa si la maneja un espíritu libre. Es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto [...]La noche paulatina que invade la sala equivale a cerrar los ojos: entonces comienza en la pantalla, y en el hombre, la incursión por la noche de la inconsciencia; las imágenes, como el sueño, aparecen y desaparecen a través de disoluciones y oscurecimientos; el tiempo y el espacio se hacen flexibles, se encogen y alargan a su voluntad, el orden cronológico, y los valores relativos de duración no responden ya a la realidad.”<sup>209</sup>

Del cine mexicano que se relacionó con el movimiento, se puede hacer mención de dos películas del director Juan Bustillo Oro realizadas aproximadamente en el tiempo en que el movimiento surrealista llegó e influyó en México; *Dos monjes* (1934) y *El hombre sin rostro* (1950), que si bien están basados en técnicas pertenecientes al expresionismo para realzar recursos de espacios arquitectónicos no reales, podrían considerarse sus películas como un referente en el surrealismo mexicano<sup>210</sup>. Tomando referencia de unos años más tarde, Alexandro Jodorowsky, marcó tendencias hacia un cine mágico con fuertes connotaciones eróticas, temas que lo sugieren en un contexto surrealista, tal es el caso de la película *La montaña sagrada* (1972), siendo ésta uno de los conexos del surrealismo mexicano en el cine tras ya varios años después del movimiento.

204 Puelles Romero, *op. cit.*, 2005, p. 76

205 Becerra, Eduardo, *op. cit.*, 2013, p. 435,

206 *Ibid.* pp. 436, 437.

207 *Ibid.* p. 442

208 *Ibid.* p. 442

209 Buñuel & López Villegas, *Escritos de Buñuel*, 2000, p.67

210 Lozoya, J. A.. *Cine mexicano*. México. Instituto Mexicano de Cinematografía. 1992, Pp. 164, 165

## III.4 PARÁMETROS CARACTERÍSTICOS DEL ESTILO NO NACIONALISTA (BUÑUEL-FIGUEROA) A PARTIR DE LAS TENDENCIAS SURREALISTAS

En este análisis visual, se busca enfatizar en el cambio de lenguaje fotográfico que se presenta a través del manejo de argumentos totalmente contrastantes en la labor de Gabriel Figueroa al trabajar con Emilio Fernández y con Luis Buñuel.

Al analizar cómo surgió el movimiento surrealista en México y los principios del mismo, lo cual se enfatizan en la primera parte de este capítulo, son la base para comprender las exigencias de Luis Buñuel como director.

Para ello se tomarán en cuenta 4 de las 7 películas de Luis Buñuel que fueron fotografiadas por Gabriel Figueroa y con una fuerte evidencia de la ideología surrealista del director: *Él*, *El ángel exterminador*, *Simón del desierto* y *Nazarín*. También se tomará en cuenta la película

*Los olvidados*, por la importancia que tiene el filme en su contenido y argumento al hacer énfasis en las repercusiones de la modernización sobre la situación social en el país.

Hay que considerar que el argumento es importante en el cauce de la producción cinematográfica y es el elemento principal para tener conciencia sobre qué se puede esperar visualmente y cómo dominó Gabriel Figueroa las inquietudes e intenciones del director surrealista.

En este análisis se tomarán en cuenta 3 características destacables en el trabajo fotográfico de Gabriel Figueroa:

- a) Temática/Argumento
- b) Composición
- c) Iluminación (claroscuros)

### A) TEMÁTICA/ARGUMENTO

Esta característica como en el caso de las que corresponden al nacionalismo, están determinadas por el director. Particularmente, Luis Buñuel toca temas contradictorios y más profundos que aquellos que alagaban en muchos aspectos a la vida del mexicano a través de la historia y la cultura nacional. Además, parte del desarrollo de las historias, tienen un inmutable contenido de secuencias con referencias a lo absurdo, el uso de los sueños, el humor y la seducción como sellos de su estilo, tal es el caso de *Él*, *Simón del desierto*, *El ángel exterminador*, incluso *Nazarín*.

En *Los olvidados*, con referente a los personajes como la madre de Pedro, este tiene una connotación contraria si se le compara con la madre de Lucio en *Un día de vida*, o incluso con Paloma de *Pueblerina*, que en el caso de ambas sienten amor profundo por sus hijos, en el personaje Paloma se trata de un hijo a causa de una violación similar a la mamá de Pedro, ya que Pedro es el producto de una agresión hacia ella cuando tenía 14 años. Sin embargo, el dolor y odio que sintió a tal suceso en su vida lo hace explotar hacia su hijo Pedro, quien en varios momentos de la historia busca el perdón y aceptación de su madre y no lo consigue, lo cual resulta perturbador para el espectador el entender por qué una madre podría desquitarse con su hijo y no perdonarlo por una situación ajena a su persona.

Entre estas injusticias que son en su mayoría una verdad en la metrópoli de cualquier país, toca casos de desigualdad ante la juventud y niños, por ejemplo el personaje Ojitos, quien es abandonado por su padre en el mercado y jamás volvió por él, la explotación de infantes como Pedro y otros niños que trabajan en una feria haciendo funcionar los juegos, mismos que son usados por aquellos que pueden pagarlo, mientras que los niños trabajadores no les pagarán sus horas de trabajo ni con comida, así se muestra en una de las escenas cuando los niños reclaman su paga.

En general, el tema sobre las clases sociales en esta película muestra las contrariedades aún persistentes en la cotidianidad de los tiempos modernos, si se compara con la forma de percibir las clases sociales en películas como *Flor Silvestre* en donde el argumento de las clases sociales se encuentra marcado como el campesinado y los hacendados, y donde reitera en que poco a poco habrá igualdad en ellas sin discriminación como un idealismo de través de la lucha de las clases bajas, *Los olvidados* es el contraste de ésa convivencia utópica figurada en algunos argumentos con tendencias propagandistas de las que se alimentó el cine nacional en los primeros años del auge de la industria, razón por la cual causó mucha contradicción ésta historia en la pantalla de los cincuenta.

Como referencia importante al argumento y personajes de *Los olvidados*, habrá que considerar la planeación anticipada de Luis Buñuel para esta película; Luis Buñuel había tenido un tiempo de inactividad forzosa debido al fracaso de *Gran Casino*, tiempo en que Buñuel se dedicó a visitar barrios de extrema pobreza de la Ciudad de México, con ello varios detalles acerca de locación, formas de vida en la urbanidad rezagada son ampliamente rescatados y representados en

la película, uno de los detalles más próximos a su *Scouting* y que pasaron directamente a la pantalla fue el Ciego Carmelo, quien fue prácticamente la representación de un hombre ciego y sus instrumentos musicales tocando para ganarse la vida y que Luis Buñuel había fotografiado durante su visita a los barrios<sup>211</sup>.

Sobre ello, existe otro detalle recurrente en sus películas que son los personajes con deformaciones de nacimiento o extremidades mutiladas. Dentro de las 7 películas filmadas por Gabriel Figueroa, en al menos 3 de ellas muestran a personajes con esta característica, el ciego y el señor que tiene las piernas mutiladas en *Los olvidados*, los cuales además son víctimas de la injusta vida de los niños de la pandilla de Jaibo. El enano en *Simón del desierto* que tiene comentarios perversos durante la historia y otro enano que aparece en la película *Nazarín* y el Ladrón quién tiene las manos mutiladas que a petición de él mismo y al reconocer sus pecados Simón le devuelva las manos.

Además, las connotaciones surrealistas que parecen no tener sentido y que además tiene que ver con fetiches sobre la sensualidad y perversión, característica que presentan todas las películas, que algunas son mostradas en contexto más sutiles como las piernas de la niña bañadas en leche o la sensualidad de la mamá de Pedro que le provoca a Jaibo en *Los olvidados* y en otras ocasiones que son mucho más directas como en *Simón del Desierto* sobre las piernas de Satán y la exposición de sus pechos, así como las escenas de una pasión hasta cierto punto desatadas entre una pareja en *El ángel exterminador*.

---

211 Sánchez Vidal, Agustín, *op. cit.*, 2004, p. 35

TABLA 8. ANÁLISIS DE CONTENIDO

SUEÑOS Y ALUCINACIONES

FOTOGRAMA

CARACTERÍSTICA



**Sueño de Pedro.** *Los olvidados*

Pedro tiene un sueño referente al asesinato de Julián, durante el sueño tiene un diálogo con su madre, quien le pregunta sobre aquel suceso. Pedro reclama la actitud de desprecio que su madre ha tenido con él, la abraza y promete portarse bien y buscar trabajo para que ella pueda descansar, acto seguido su madre se levanta y le lleva carne cruda hasta su cama, en ese instante aparece Jaibo debajo de la cama y le arrebató la carne.

Mientras se desarrolla el sueño de Pedro, aparecen cosas aparentemente incongruentes, como una gallina, la carne cruda y un perro, que en conjunto hacen del sueño un evento profético y siniestro para el personaje.

**Fotograma 1.** *Los olvidados*, Dir. Luis Buñuel, 1950, Ultramar Films, captura de pantalla, DVD, derechos Televisa S.A. de S.V.



**Alucinación de la mano.** *El ángel exterminador*

Una de las invitadas tiene una alucinación relacionada con una mano que correspondía a parte del cuerpo del director que había fallecido en la habitación.

En su alucinación, producto de la paranoia y del encierro, la invitada ve la mano salir de la puerta y desplegarse por toda la habitación. Se siente agredida por ella, y momentos después la acuchilla. En la realidad, está intentando acuchillar la mano de otra invitada.

**Fotograma 1.** *El ángel exterminador*, Dir. Luis Buñuel, 1962, Janus Films, captura de pantalla, DVD.

## FOTOGRAMA

## CARACTERÍSTICA



### **Alucinación de los invitados.** *El ángel exterminador*

En el *El ángel Exterminador*, la paranoia colectiva que los personajes tienen respecto a su inexplicable encierro y tras haber pasado varios días en esas condiciones, empiezan a alucinar y a escuchar cosas mientras están estáticos en la sala. Se muestran una serie de imágenes que parecen no tener sentido; se escuchan gritos, campanas de iglesia, se presentan imágenes superpuestas en paisajes abiertos y tomas en *close up* de nubes sobre algunos personajes.

**Fotograma 3.** *El ángel exterminador*, Dir. Luis Buñuel, 1962, Janus Films, captura de pantalla, DVD.



### **Psicosis de Francisco.** *Él*

La psicosis del personaje Francisco, constantemente pone a prueba su percepción de la realidad y poco a poco pierde la cordura.

En esta escena, hay emplazamientos donde se muestra la realidad contra lo que sucede en la mente del personaje principal. Las risas y el comportamiento absurdo de la gente en forma de burla hacia él a través de las alucinaciones, empeoran la capacidad de reacción de Francisco.

**Fotograma 4.** *Él*, Dir. Luis Buñuel, 1952, Ultramar Films S. A., captura de pantalla, DVD.

## PERSONAJES CON ALGUNA DISCAPACIDAD



### **Don Carmelo.** *Los olvidados*

Este personaje juega un papel importante, pues además de ser ciego, presenta ciertos comportamientos perversos, tal como el abuso a menores y la avaricia, los cuales se muestran sutilmente en una de las escenas finales de la película.

Es también víctima de la pandilla de Jaibo. Dado su discapacidad, la pandilla desea aprovecharse de él robándole y además vengando la herida que le hizo a uno de ellos cuando intentaron quitarle su dinero.

**fotograma 5.** *Los olvidados*, Dir. Luis Buñuel, 1950, Ultramar Films, captura de pantalla, DVD, derechos Televisa S.A. de S.V.

## FOTOGRAMA

## CARACTERÍSTICA



### **Lisiado.** *Los olvidados*

Otro personaje que, aunque aparece en la película solo una vez, tiene las mismas características del personaje ciego al ser víctima de la pandilla de Jaibo; le roban y le tiran del carrito donde se transporta.

Tal acto de agresividad hacia los más débiles es una condición en cadena que se desarrolla a partir de la pertenencia a la clase rezagada de la ciudad moderna, es decir, el débil siempre se aprovecha de otro más débil.

---

**fotograma 6.** *Los olvidados*, Dir. Luis Buñuel, 1950, Ultramar Films, captura de pantalla, DVD, derechos Televisa S.A. de S.V.



### **Enano pastor.** *Simón del desierto*

Este personaje aparece en varias ocasiones dentro del filme; se muestra como un sutil pecador cuando en una escena del filme se refiere a su cabra de manera pecaminosa, lo que resulta desagradable para uno de los personajes religiosos.

---

**Fotograma 7.** *Simón del desierto*, Dir. Luis Buñuel, 1964, Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), captura de pantalla, DVD.

## INSTINTO Y SEDUCCIÓN



### **Piernas de Satán.** *Simón del desierto*

Constantemente, el personaje Simón es persuadido para pecar y faltar sus votos. Con tal misión, Satán se le aparece de distintas maneras, en la primera ocasión, con toda la intención de someter su fe lo seduce haciendo su aparición en forma de niña aparentemente inocente, sin embargo, le muestra provocativamente sus piernas y pechos con tal de doblegar su voluntad.

---

**fotograma 8.** *Simón del desierto*, Dir. Luis Buñuel, 1964, Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), captura de pantalla, DVD.



**Piernas de Meche.** *Los olvidados*

Por consejo del personaje Ojitos sobre cómo tener una piel tersa y suave, la niña Meche vierte leche de burra en su piel inocentemente, sin embargo, el encuadre resulta seductor, lo cual se emite como un acto provocativo por la forma en que cae el líquido sobre sus piernas y aunque lo hace supuestamente a solas, Jaibo ronda el lugar, la ve y la agrede sexualmente tras sentirse cautivado por la sensualidad e inocencia de la niña.

**fotograma 9.** *Los olvidados*, Dir. Luis Buñuel, 1950, Ultramar Films, captura de pantalla, DVD, derechos Televisa S.A. de S.V.



**Piernas de la madre de Pedro.** *Los olvidados*

Un plano similar al de las piernas de Meche, es el de la madre de Pedro, quien está lavando sus pies en una tina. Jaibo, como un ser que obedece a sus impulsos también la pretende, y aunque ella no muestra ningún interés al principio, momentos después de lavarse los pies, cede al deseo.

**Fotograma 10.** *Los olvidados*, Dir. Luis Buñuel, 1950, Ultramar Films, captura de pantalla, DVD, derechos Televisa S.A. de S.V.



**Pies de Gloria.** *Él*

En un evento anterior a esta escena, Francisco se encuentra emotivo a causa de su falsa convicción de que su nuevo Licenciado le ayudará a ganar la pelea de unas propiedades en Guanajuato, ante ello, pide a Gloria que se porte bastante amable con el Licenciado el día de la fiesta de su cumpleaños, a tal petición Gloria obedece. Sin embargo, en el momento de la fiesta, Francisco se torna celoso discretamente y al día siguiente no le dirige ni una sola palabra a Gloria hasta la cena, Francisco tira una cuchara de la mesa y al recogerlo mira las piernas de Gloria, es entonces que cambia la actitud que tiene hacia ella; halaga su belleza y la besa a la fuerza, cuando repentinamente vuelve a tener un ataque de celos.

**fotograma 11.** *Él*, Dir. Luis Buñuel, 1952, Ultramar Films S. A., captura de pantalla, DVD.



**Intimidad de los invitados.** *El ángel exterminador*

Los dos amantes, durante toda la película han deseado estar juntos y se sienten perturbados por no poder estar un momento a solas para amarse y dejarse llevar por su deseo, dado la circunstancia de no poder salir del lugar, buscan la manera de estar solos, entonces se esmeran por un espacio para ellos, tal es su pasión que mueren dentro de lo que parece un armario.

**fotograma 12.** *El ángel exterminador*, Dir. Luis Buñuel, 1962, Janus Films, captura de pantalla, DVD.

## B) COMPOSICIÓN

El estilo de Gabriel Figueroa sobre su amplia influencia plástica de las artes nacionales que pudo desarrollar en el cine de oro, en las películas de Buñuel es prácticamente inexistente, no hay tal dramatismo idílico y estética como el que abundantemente se puede referir al manifestado con otros directores como Emilio Fernández, en razón se debe sobre todo al argumento de la película, por lo que la composición va de la mano con lo que Luis Buñuel deseaba transmitir en la trama.

La composición basada en el cuidado estético en cuanto a la idolatría de la imagen no era el objetivo en las películas de Luis Buñuel como director, aunque, tal como lo menciona Gabriel Figueroa Flores, Buñuel mantenía precisión en movimientos y encuadres<sup>212</sup>, de lo que caracteriza en gran medida al trabajo de Luis Buñuel pues tenía con-

trol de tiempos de producción y no había exceso de material utilizado en rodaje ni tiempos fuera de lo planificado. Dado la forma puntual de tomar el mando tanto en encuadres como lo que gira alrededor de la producción, la idea de sobreponer el argumento ante cualquier imagen romántica o idílica era reflejada también en la forma de componer la fotografía por parte de Gabriel Figueroa.

De acuerdo con una anécdota de Luis Buñuel sobre el rodaje de *Nazarín*, Gabriel Figueroa había compuesto un encuadre donde se veía al fondo el Popocatepetl y las nubes de las que el fotógrafo sabía aprovechar para la composición, sin embargo, Luis Buñuel le cambió la posición de la cámara hacia una vista más convencional con la intención de que se viera mucho más real y no idílico<sup>213</sup>.

<sup>212</sup> Anexo 2. Figueroa Flores, G. (2017, octubre 23). Entrevista a Gabriel Figueroa Flores

<sup>213</sup> Buñuel, *Mi último suspiro*, 2012, p. 185

Sin embargo, según el autor Agustín Sánchez Vidal refiriéndose a esta misma anécdota, sugiere que es una historia con media verdad ya que afirma que se trató de una escena en la que se filmaron dos versiones, la versión del espacio compuesto con Popocatepetl de fondo y la imagen polvorienta en lo cual cita a Luis Buñuel referente a su aversión a las imágenes idílicas especialmente de ésta película:

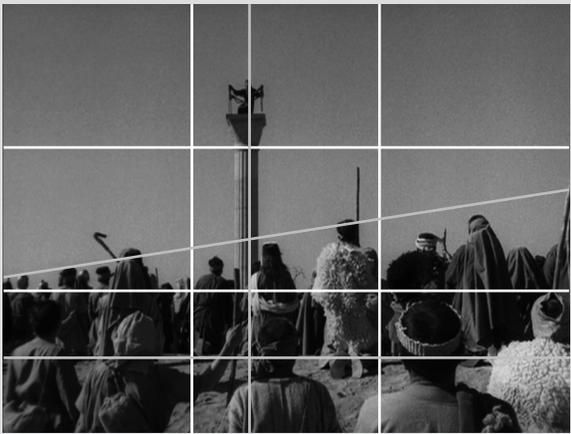
"Algunas veces me he sentido tentado: el principio de Nazarín habría podido ser una imagen soberbia con el Popocatepetl cubierto de nieve y con una luz digna de la creación del mundo. He rodado ese plano. Pero he querido también que Nazarín llegue por un camino lleno de baches, en un paisaje miserable y sin atractivo. He escogido este segundo plano".<sup>214</sup>

Como tal se puede hacer énfasis sobre la siguiente tabla donde se muestran dos emplazamientos de la película *Los Olvidados*, en ambas el contexto de la ciudad en desarrollo está latente, así como la situación de la clase rezagada detrás de esa búsqueda de modernidad, específicamente se muestra en la escena donde camina el Jaibo, las casas de la calle son bastante austeras, sin embargo, al fondo del encuadre hay un puente automovilístico en funcionamiento,

hay otra escena donde Jaibo se esmera en esconderse de la policía y se aloja en un edificio en construcción. Ello enfatiza en la locación donde se desarrolla la historia de Pedro y Jaibo, las condiciones del entorno que repercuten en el actuar de los personajes, por lo que en la composición estará siempre presente las edificaciones en proceso de construcción pero no presentado precisamente como un atractivo, sino como una causa devastadora para ciertos grupos marginados, por lo que visualmente no será percibido en ningún caso como un aspecto estético destacable sino más como rasgo cotidiano.

Por otro lado, en la película *Simón del desierto*, presenta más detalles estéticos en la composición, lo que podría ser simbólico el aspecto religioso ya que es la premisa esencial en la historia y debido a que trata sobre la devoción de un religioso entregándose fielmente a la austeridad y penitencia, los encuadres y composición resultan ligeramente ordenados y simétricos, lo que se puede deber al carácter sublime de la entrega religiosa de Simón. Así mismo, es visible el gran espacio del cielo que abarca en varias escenas, sin embargo, no muestran la abundancia de nubes como los que eran característicos de Figueroa en su fotografía nacionalista, por lo que se presentan como espacios lisos y simples.

## TABLA DE ANÁLISIS

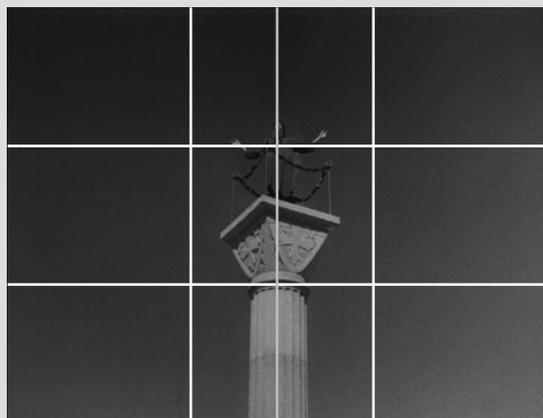
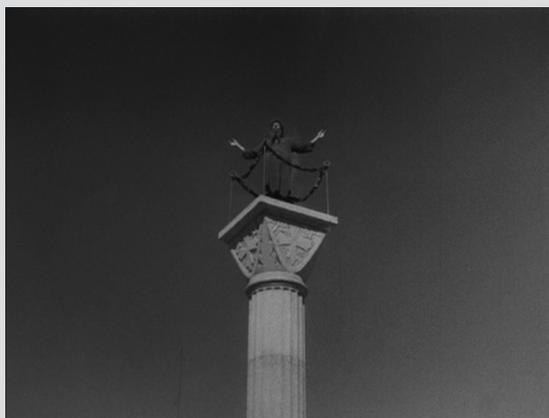
TABLA 9. COMPOSICIÓN			
FOTOGRAMA	ANÁLISIS DE FOTOGRAMA	PLANO	MINUTO
		Long shot	00:06:56
<b>Fotograma 1.</b> <i>Simón del desierto</i> , Dir. Luis Buñuel, 1964, Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), captura de pantalla, DVD.			

FOTOGRAMA

ANÁLISIS DE FOTOGRAMA

PLANO

MINUTO



Long shot

**00:10:23**

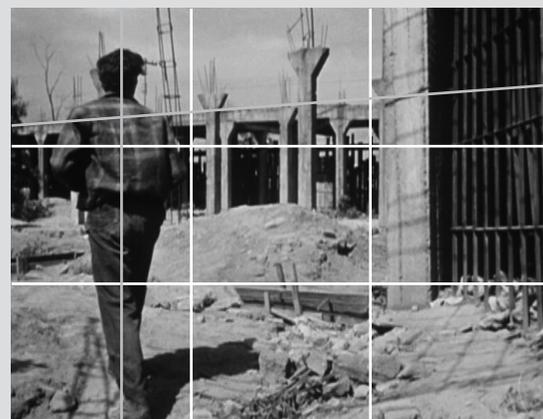
**Fotograma 2.** *Simón del desierto*, Dir. Luis Buñuel, 1964, Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), captura de pantalla, DVD.



Long shot

**00:35:28**

**fotogrta 3.** *Los olvidados*, Dir. Luis Buñuel, 1950, Ultramar Films, captura de pantalla, DVD, derechos Televisa S.A. de S.V.



Full shot

**00:36:13**

**fotogrta 4.** *Los olvidados*, Dir. Luis Buñuel, 1950, Ultramar Films, captura de pantalla, DVD, derechos Televisa S.A. de S.V.

## c) ILUMINACIÓN (CLAROSCUROS)

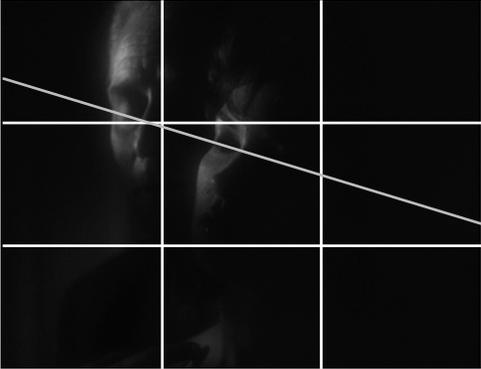
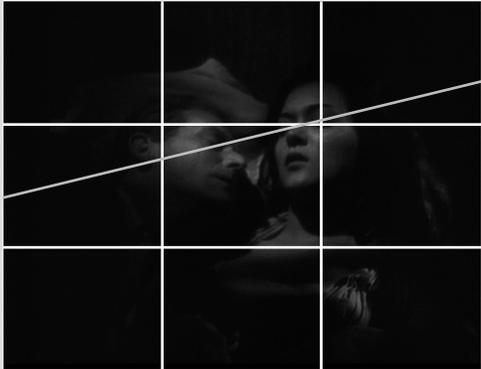
No es reconocible el estilo que había construido Gabriel Figueroa durante el cine de oro en las películas realizadas con Luis Buñuel en tanto se considere la composición, los paisajes y la presentación de los personajes en pantalla. Sin embargo, como lo menciona Gabriel Figueroa Flores, sí está presente en la iluminación que es donde más pudo poner de su técnica y donde aún es reconocible su influencia expresionista como en *El ángel exterminador*, esto sobre las escenas pasionales de la pareja escondida en un armario, la forma de iluminar los rostros con una luz tenue y mostrarlos en *close ups* y los detalles de las manos sobre el cuerpo de la mujer, tienen una amplia detonación en el uso de claroscuros que enfatizan el acto oculto y pasional que desarrollan ambos personajes.

Otro caso destacable sobre la iluminación en espacios amplios es en las escenas de la película *Los olvidados*, donde los espacios nocturnos tienen un juego de iluminación atractivo y que permiten apreciar el manejo de claroscuros y de planos; se trata de la escena donde Ojitos sigue en la calle esperando a que su padre regrese, mantiene un diálogo con Pedro quien le ayuda a conseguir algo de comida y es en esta misma escena donde aparece Julián buscando a su padre, Pedro actúa como enlace entre ambas historias y que tienen que ver con la situación de orfandad entre ellos; por un lado Ojitos espera a su padre, Julián está buscando a su padre quien se encuentra ebrio y por ello no puede actuar como padre responsable y además, está Pedro quien nunca tuvo la figura paterna en su vida, lo que resulta una escena que tiene tanto peso simbólico como fuerza visual para enlazar las historias de los personajes.

De manera técnica, los personajes se mueven en la escena de forma dinámica en los planos del encuadre, tanto en el primer plano como en el plano de fondo. La iluminación mantiene el interés en los personajes en el primer plano, pero cuando estos se alejan y quedan al fondo, la luz de la calle los muestra en contraluz, además de que el encuadre hace una diferencia de planos muy definida, es decir; primer plano hay luces predominantes, segundo plano prioridad a los oscuros y tercer plano nuevamente las luces toman el protagonismo visual.

En otra escena siguiendo el mismo juego de iluminación entre planos, se trata de Pedro trabajando solo en la cuchillería donde tiene un encuentro con Jaibo, tal escena es importante en la trama pues Jaibo roba un cuchillo del lugar, de lo cual es acusado Pedro y consecuente a ello inicia el enfrentamiento entre ambos personajes, en el primer encuadre de la escena aparece una cruz en contraluz en el primer plano, en el segundo está Pedro mirando al exterior, misma mirada que conduce al tercer plano donde también aparece Jaibo con una iluminación a contraluz, aunque su parte frontal es iluminada contrarrestando la sombra que pudiera ocasionarle la luz proveniente del exterior en el rostro; tal es la importancia de esta escena que la aparición de la imagen de la cruz pudiera sugerir la sentencia a muerte de ambos personajes en las escenas consecuentes a este suceso.

TABLA 10. ILUMINACIÓN

FOTOGRAMA	ANÁLISIS DE FOTOGRAMA	PLANO	MINUTO
PELÍCULA <i>EL ÁNGEL EXTERMINADOR</i> (1962)			
		Close up	<b>00:18:21</b>
<hr/> <b>Fotograma 1.</b> <i>El ángel exterminador</i> , Dir. Luis Buñuel, 1962, Janus Films, captura de pantalla, DVD.			
		Close up	<b>00:18:31</b>
<hr/> <b>Fotograma 2.</b> <i>El ángel exterminador</i> , Dir. Luis Buñuel, 1962, Janus Films, captura de pantalla, DVD.			
		Medium close up	<b>00:22:37</b>
<hr/> <b>Fotograma 3.</b> <i>El ángel exterminador</i> , Dir. Luis Buñuel, 1962, Janus Films, captura de pantalla, DVD.			

FOTOGRAMA

ANÁLISIS DE FOTOGRAMA

PLANO

MINUTO

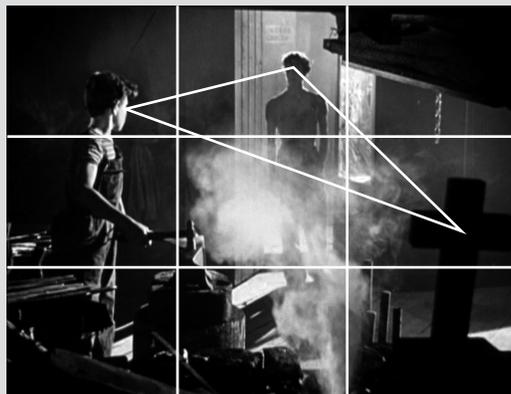
PELÍCULA *LOS OLVIDADOS* (1950)



Long shot

**00:18:21**

**Fotograma 4.** *Los olvidados*, Dir. Luis Buñuel, 1950, Ultramar Films S.A, captura de pantalla, DVD, derechos Televisa S.A. de S.V.



Full shot

**00:18:31**

**Fotograma 5.** *Los olvidados*, Dir. Luis Buñuel, 1950, Ultramar Films S.A, captura de pantalla, DVD, derechos Televisa S.A. de S.V.



**CONCLUSIÓN**





# CONCLUSIÓN

## 1. Sobre las características de la fotografía de Gabriel Figueroa con Emilio Fernández y Luis Buñuel

En el análisis presentado sobre las características del estilo que Figueroa implementó con Emilio Fernández y con Luis Buñuel, se expone la diferencia entre las prioridades visuales que cada director requería en sus películas, esto resulta de factores influenciados por el contexto social e ideales de cada director.

En resumen a esta comparativa de estilo entre los dos directores a través de Figueroa, se presentan como características prioritarias en ambos la temática/argumento y la iluminación; Emilio Fernández presenta un interés y preocupación por los temas sobre la posrevolución, la lucha social y los problemas que aquejan a la sociedad campesina del abuso sobre ellos, mientras que Luis Buñuel dirige principalmente con temas que oprimen al comportamiento humano, sus deseos y sus perversiones, que al explorarlos manifiestan una repercusión social, también propone problemas sobre el México moderno y sus conflictos sin presencia de ídolos; con acciones injustas donde los personajes figuran además del papel de víctimas como agresores, y no los contextualiza en torno a un heroísmo de la clase baja, sino que al contrario, los victimiza y además los hace partícipes como responsables.

Respecto a la iluminación; como característica que forma parte de ambos perfiles, es un elemento que define mayormente la técnica de Figueroa y se presenta de manera irrefutable sin importar la diferencia temática entre los dos directores.

Por otro lado, el contraste de Emilio Fernández y Luis Buñuel se manifiesta a través de las diferentes características mostradas en

las películas: Emilio Fernández, preocupado por el enaltecimiento nacional, promueve a través de Figueroa la estética mexicana y es en su fotografía que marca un vínculo tangible entre el arte nacional y su estilo; el paisaje, la colectividad plástica, los ángulos dramáticos que refuerzan las características de los personajes y los sucesos durante el filme. Con Luis Buñuel, la prioridad gira en torno a la brutalidad de las historias, por lo que no se requería mostrar una estética idealista; por el contrario, Figueroa tenía que presentar la amargura visual que permitiera hacer más realista al argumento mismo, y destacar elementos que priorizaran la psique de los personajes, por ello, la composición y la iluminación resultaban los componentes visuales más importantes en las películas de Figueroa con Buñuel.

La influencia del nacionalismo en Emilio Fernández y del surrealismo en Luis Buñuel son dos parámetros que tienen una forma particular de manifestarse en la dirección fotográfica de Gabriel Figueroa; y en lo que respecta a él como cinefotógrafo, es evidente la compatibilidad y capacidad para trabajar con dos perfiles contrarios. Ello define a Gabriel Figueroa como un realizador no sólo exitoso por su técnica en claroscuros, paisajes y *close ups*; o por el contexto nacionalista que encaminó su fotografía y las tendencias idealistas de México, sino que fue también exitoso por no permanecer en un solo estilo y permitirse realizar otro tipo de cine. Así que, la maleabilidad de su fotografía a favor de proyectar el estilo del director como la base fundamental del discurso visual, cuenta como una facultad proveniente de un cinefotógrafo que sabe definir y usar su técnica de forma precisa, extremar los

discursos que lo requieren y amenizar las escenas conforme a la necesidad visual del director para que se emita el mensaje de la historia.

En conclusión sobre el contraste estético en la fotografía de Figueroa, se concreta lo siguiente:

Luis Buñuel y Emilio Fernández vienen de un contexto histórico y social totalmente diferente; Emilio Fernández fue director mexicano, vivió en una sociedad afectada por las repercusiones de la lucha revolucionaria, lo cual lo hizo tener ideales precisos ante esta época con gran peso histórico del país. Entró a la industria del cine desde Hollywood como actor de "extra" a finales de los años veinte, medio en el que vio los intentos de la industria hollywoodense de hacer historias con temas mexicanos, en lo que tomó en cuenta la necesidad de tener una industria nacional que mostrara la grandiosidad de la cultura mexicana, con actores y creadores mexicanos, de ahí su impulso por hacer cine en México que destacara el orgullo nacional.

Por otro lado, Luis Buñuel fue un director desterrado debido a la Guerra civil española, inmerso por una cultura antagonista sobre las propuestas del arte al haber pertenecido al grupo surrealista, lo que en el terreno artístico y cultural, era claro que empatizaba con algunas cuestiones sobre la expresión de lo que el hombre contiene en su psique y que ello puede explorarse para exponer sus deseos, perversiones e impulsos como una necesidad de entender la propia función humana en la sociedad. Aunque haya abandonado el movimiento para poner en juego otra perspectiva que tenía que ver con la brutalidad y crisis humana; tanto esta perspectiva como la que corresponde al del movimiento surrealista, formaban parte de su manera de explorar y proyectar sus ideales como director de cine.

Además del contexto social, la diferencia de época en la que trabajaron en el cine es un eje importante, lo cual también está ligado a sus experiencias personales en cuanto a las situaciones históricas, Emilio Fernández perteneció a la época del cine de oro y fue reconocido como su mejor momento en el cine nacional en los años cuarenta, aunque permaneció en el medio cinematográfico hasta finales de los setenta, mientras que Luis Buñuel se integró a la industria nacional justo después del cine de oro donde retomó su actividad como director tras 14 años de haberlo dejado.

En los años cuarenta el cine estaba en su pleno auge con un abundante apoyo político y económico, en una época en la que México aún se encontraba reforzando la identidad nacional por medio del cine y de las artes, de tal manera que los argumentos e historias que Emilio Fernández presentaba en pantalla eran adecuadas para las necesidades del país y altamente aceptadas por el público nacional y reconocidas a nivel internacional, mientras que Luis Buñuel perteneció a una época en la que el cine empezó a declinar por varios factores, tales como el hecho de que el público ya no se reconocía en los argumentos de hacendados y campesinos, por lo que las historias que eran llamativas en los treinta y cuarenta ya no podían cumplir una función de reconocimiento nacional en los años cincuenta.

Otro factor importante fue la televisión como un medio de comunicación que se convertiría en una competencia directa para el cine y además de ello, los distintos esfuerzos por tratar de hacer que la producción cinematográfica no decayera, este factor conllevó a la implementación de planes como el Plan Garduño que solo debilitaron a la industria al impulsar la elaboración de películas de mala calidad.

En este contexto, las películas de Buñuel significarían la segunda etapa de un cine de calidad en la filmografía de Gabriel Figueroa, lo cual motivó la transición en su profesión para dejar en los cuarenta lo que al país ya no le conmovía de la época dorada del cine nacional y avanzar hacia las nuevas propuestas para el cine.

El periodo en el que se desarrolló la fotografía de Gabriel Figueroa con Emilio Fernández no determina una mayor importancia en su perfil nacionalista desarrollada mayormente en el cine de oro sobre el estilo no nacionalista que se expone en las películas con Buñuel. Ambos perfiles difieren en el contexto del tiempo aunque se establece con mayor peso y mucho más significativo aquel que estableció en los cuarenta; pues como cinefotógrafo, formaba parte de un grupo de intelectuales y artistas que estaban construyendo un idealismo a favor del reconocimiento cultural del país, y por otro lado, el cine de Luis Buñuel se estableció como una nueva perspectiva a través de las circunstancias que estaba enfrentando el cine. Por ello, son determinantes las causas por las cuales sus dos perfiles triunfaron ante las diferentes circunstancias y problemas que estaban dándose en el cine, tanto en la época del cine de oro como justo en la época de declive de la industria.

## 2. Sobre la influencia de Luis Buñuel y el movimiento surrealista en Gabriel Figueroa

Es importante destacar en este punto la forma en la que tanto la fotografía como la dirección, cumplían una función para una industria más que para una proyección artística. Reconociendo esta condición del cine, es entendible la transición de Gabriel Figueroa entre estos dos perfiles visuales, ya que esta adaptación se debe a que en la industria es importante renovarse y no permanecer en un solo estilo, que aunque fuera icónico e importante cómo Figueroa pudo plasmar en el cine de oro la estética nacionalista a través de directores como Emilio Fernández, la adaptación a diferentes formas de dirección es elemental para trascender en una industria, y avanzar con ella hacia la modernidad, lo cual ya era visible en las películas que hizo con Luis Buñuel.

Entendiendo al cine como una industria con fines de consumo, como una forma de inversión económica con vista a una remuneración monetaria considerable, y dejando a un lado el aspecto artístico que puede ejercer la fotografía en el cine, el director de fotografía no siempre tiene la oportunidad de experimentar o elegir cómo es que debe presentarse una historia, sino ejercer y trabajar sobre lo que está escrito en el guión y proyectar una idea; la del director.

Además, hacer películas con tendencias nacionalistas o no, no estaba a elección de Gabriel Figueroa, los realizadores y técnicos firman un contrato, a partir de ello las productoras y directores disponen sobre qué películas habrá que trabajar, así que, si se analiza a Gabriel Figueroa desde una relación al cambio radical de su fotografía y con ello su relación con el surrealismo a través de Luis Buñuel, no hubo directamente un acercamiento al surrealismo como movimiento, no al menos de la misma manera en la que los ideales nacionalistas eran concebidos en su fotografía.

Habría de identificarse al movimiento surrealista en los años cincuenta, época en la que se le puede considerar un movimiento disipado por el entonces conflicto europeo y en este caso relacionado con la guerra civil española, que aunque se alojaron varios miembros y simpatizantes del surrealismo en México, el país no estaba en el contexto ideal para propiciar un verdadero surrealismo mexicano. Por otro lado, Buñuel había abandonado el movimiento surrealista mucho antes de llegar a México, por lo que del movimiento sólo quedan en él algunos aspectos, como la representación del objeto, los conflictos e instintos del ser, los cuales seguía manifestando en su carrera de director, aunque ya no era seguidor del movimiento incluso desde antes de haber empezado a trabajar en la industria mexicana.

Sin embargo, Gabriel Figueroa pudo reconocer en Buñuel un intelectual de gran peso, por lo que trabajar en algunas películas con él representaría el avance en nuevas perspectivas construidas desde una mente que no tenía que ver con el esmero de enaltecer las raíces mexicanas. Luis Buñuel le dejó ver otras posibilidades de proyección sin pretender explorar a México por su estética, imaginario o misticismo, sino desde aquel México que reconoce el potencial de su realidad y hasta de su miseria tras los propiciados intentos de llegar a la modernidad. Además, Gabriel Figueroa no sólo tuvo esa capacidad de transformación, sino que también entendió a través de Luis Buñuel cómo las tendencias surrealistas del director podían ser manifestadas y formar parte de las películas y la flexibilidad del surrealismo a través del cine, y pese a ello, no puede considerarse a Gabriel Figueroa como parte del movimiento, sino que el surrealismo llega a él a través de Luis Buñuel como un eje importante para resolver argumentos cinematográficos a través de la fotografía por su propuesta visual no lineal, explosiva, cómica y absurda.

### 3. Gabriel Figueroa como cinefotógrafo

---

El reconocimiento a la fotografía de Gabriel Figueroa se asocia al hecho de que ésta figurara como una referencia relevante y promotora de la estética nacionalista en el cine:

Por un lado, se manifiesta un factor relacionado al crecimiento de su profesión a la par de la evolución de la industria nacional, haciendo del cine un máximo exponente para promover los ideales y perspectivas que el gobierno mexicano necesitaba y por ende, considerar los beneficios de apoyar económicamente a la industria para que se fortaleciera, mismo soporte que impulsó la carrera de Figueroa y llegara a tener dicho reconocimiento nacional e internacional. Y por otro lado, como un factor también importante, fue la conexión que Figueroa logró de las artes plásticas con una industria que estaba fortificando la identidad nacional y ello apremió su trabajo como cinefotógrafo, dejando un legado visual con peso equivalente a las otras plásticas.

Aunque tuviera esta relación con los artistas plásticos y llegara a tener el reconocimiento nacional de su plástica propuesta en el cine, a diferencia de las otras artes, este medio no deja de ser una industria; entonces, la fotografía de Gabriel Figueroa se reconoce por llevar al medio cinematográfico el idealismo estético y visual que era también presentado y admirado en las artes plásticas nacionales, y Figueroa, como parte del equipo técnico supo plasmarlo en el cine exitosamente.

Así, Gabriel Figueroa destaca por exponer la grandiosidad de México con la implementación de técnicas y elementos característicos de las artes plásticas nacionales, como paisajes, cielos, perspectivas, encuadres, ambientaciones, altos contrastes en la iluminación y la forma de usar el blanco y negro en sus imágenes. Estas características que enfatizan su fotografía las pudo desarrollar, experimentar y mejorar en sus primeros años de carrera y trabajando con fotógrafos importantes en la industria internacional como Gregg Toland y Alex Phillips, y directores como John Ford, así como otros directores que le permitieron implementarlo creativamente como Emilio Fernández, con quien tuvo una libertad considerable para fotografiar.

Un mérito importante a Gabriel Figueroa, es que supo trascender en la historia del cine nacional, no sólo imponiendo un estilo, sino siendo capaz de transformarlo en favor de la realización cinematográfica de calidad como lo fue el trabajar con Luis Buñuel, así poder corromper su propuesta fotográfica, lo que lo posiciona como un cinefotógrafo que no solo impone un estilo sino que es capaz de transformarlo y trascender.

**ANEXOS**





# ANEXO 1

## CRONOLOGÍA

### CÓDIGO DE IDENTIFICACIÓN DE EVENTOS

- Eventos con repercusión en el arte e industria cinematográfica mexicana
- Eventos con repercusión en el surrealismo
- Eventos internacionales con repercusión en el cine mexicano y en el surrealismo
- Eventos sobre la biografía de Gabriel Figueroa

1907

- Nace Gabriel Gabriel Figueroa en la Ciudad de México

1909

- El fotógrafo alemán Hugo Brehme llegó a residir a México, marcó una tendencia pictorialista y romántica de la vida cotidiana en el país

1910

- Año en que estalla la Revolución Mexicana. Se da el levantamiento de grupos campesinos y antireleccionistas
- Dr. Atl y estudiantes de la Academia de San Carlos organizan una exposición de pintura mexicana

1911

- Termina gubernatura de Porfirio Díaz y toma el cargo de la presidencia Francisco León de la Barra y Quijano, mismo quien cede el cargo a Francisco I. Madero en el mismo año

1913

- Pedro Lascuráin toma la presidencia por escasos 45 minutos, tiempo en el que asignó a Victoriano Huerta como secretario de gobernación y tras renunciar a la presidencia Huerta toma su cargo

1914

- Estalla la Primera Guerra Mundial ocurrida principalmente en Europa
- Como Presidente interino es electo Eulalio Gutiérrez Ortiz con 88 votos a favor. Asumió la presidencia de la República. Venustiano Carranza como primer Jefe del Ejército Constitucionalista entró triunfante a México, el 20 de Agosto constituyéndose Jefe Provisional del nuevo gobierno

1917

- Una vez aprobada la nueva Constitución, Venustiano Carranza fue elegido presidente de México

1919

- Se firma el tratado de Versalles con Alemania, con éste mismo se crea la Sociedad de las Naciones encargada de mantener la paz entre los países, por lo que culmina la Primera Guerra Mundial
- Los muralistas Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, comienzan a preocuparse por *"transformar el arte mexicano, creando un movimiento nacional y popular"*

1920

- La Cámara de Diputados nombró presidente interino a De la Huerta el 24 de Mayo, quien encabezó una revolución, llamada delahuertista, en Veracruz, desconociendo al gobierno del general Obregón. Permaneció a cargo hasta noviembre del mismo año al tomar la presidencia Álvaro Obregón siendo triunfante en las elecciones de Poderes Federales

## 1921

- Con la llegada de José Vasconcelos a la Secretaría de Educación Pública, se integra el arte literario, musical y plástico al esquema de educación bajo el concepto de modernidad del país
- Se funda la Escuela al Aire Libre de Coyoacán
- Simboliza también el año de auge del movimiento muralista con ayuda de José Vasconcelos. El movimiento dura hasta 1954

## 1922

- Pablo O'Higgins, pintor muralista influenciado por Diego Rivera llega a residir permanentemente en México

## 1923

- *El regreso a la razón*, fue la primera aparición del cine referente al movimiento surrealista por el cineasta y fotógrafo Man Ray.
- Edward Weston y Tina Modotti llegan a México

## 1924

- Se publica El primer manifiesto del surrealismo de André Breton, donde se oficializa el nacimiento del movimiento
- Se inaugura el periódico semanario El Machete, fundado por el Sindicato de Pintores y Escultores de México
- Plutarco Elías Calles gana la presidencia

- José Vasconcelos deja la Secretaría de Educación Pública, lo que implicó un corte significativo en el apoyo otorgado para las artes

- Reacción contra el muralismo revolucionario

## 1925

- Aparece el surrealismo en pantalla en *La coquille et le clergyman* de Germaine Dulac
- Tina Modotti se integra al Periódico *El Machete*, aunque sus fotografías empezaron a aparecer en las publicaciones a partir de 1927

## 1927

- Llega a México la iluminación artificial por medio de José Guadalupe Velasco, quien había trabajado en fotografía de retrato usando este tipo de iluminación. Gabriel Figueroa aprende de sus nuevas técnicas en la iluminación y de retoque al trabajar en su estudio

## 1928

- Emilio Portes Gil es declarado Presidente interino de la República

## 1929

- Luis Buñuel realiza junto con Salvador Dalí el cortometraje *Un perro andaluz*. Tras el reconocimiento de la obra por André Breton como claro ejemplo surrealista, son invitados Buñuel y Dalí a pertenecer al movimiento

- Gabriel Figueroa un estudio propio con el fotoperiodista Rafael Carrillo

## 1930

- El Poeta Francés Jean Cocteau filma su primera película *La sangre de un poeta*, Supuestamente la última del cine surrealista.
- Lucha contra el Partido Comunista
- Asume la presidencia Pascual Ortiz Rubio Nacional Revolucionario (PNR)
- México rompe relaciones con la URSS
- Sergei Eisenstein visita México para realizar su inconclusa película *¡Que Viva México!*, obra que sería influyente en la plástica nacional y posteriormente en elementos visuales para el cine nacional
- Tina Modotti es deportada del país por los conflictos políticos que tuvo a raíz de sus ideales y acciones comunistas
- Tras el exilio de Tina Modotti, de manera simbólica hereda sus cámaras a Lola y Manuel Álvarez Bravo, así como le deja a Manuel Álvarez Bravo su puesto en Mexican Folkways, entre otros proyectos de documentación que tenía con los muralistas
- Lola y Manuel Álvarez Bravo fundan el Taller de Fotografía

### CÓDIGO DE IDENTIFICACIÓN DE EVENTOS

- Eventos con repercusión en el arte e industria cinematográfica mexicana
- Eventos con repercusión en el surrealismo
- Eventos internacionales con repercusión en el cine mexicano y en el surrealismo
- Eventos sobre la biografía de Gabriel Figueroa

1932

- Luis Buñuel se deslinda con un compromiso político del surrealismo y de su propia condición burguesa, abandonando oficialmente este movimiento para filmar el documental de denuncia *Las Hurdes, tierra sin pan*
- En calidad de Sustituto ejerce la presidencia Abelardo L. Rodríguez del PNR tras la renuncia de Ortiz Rubio, su presidencia duró dos años
- Se consolida la industria cinematográfica de México después de la grabación de la película *Santa* dirigido por Antonio Moreno y fotografiado por Alex Phillips
- Gabriel Figueroa tiene su primera participación en el cine como stillman de la película *Revolución*, dirigida por Miguel Contreras y fotografiada por Alex Phillips y Ezequiel Carrasco
- Se filma la película *Santa* fotografiada por Alex Phillips

1933

- La Reforma Constitucional prohíbe la reelección

1934

- Lázaro Cárdenas, miembro del PNR, asume la presidencia
- Se crea en México la Unión de los Trabajadores de los Estudios Cinematográficos Mexicanos (UTECEM). El primer sindicato de los trabajadores de cine
- Se funda la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR)

● Primer Congreso de Lucha contra el Fascismo y la Guerra Imperialista de México

1935

- Se funda la Cinematográfica Latinoamericana S.A. (CLASA), la cual intentó imponer el modelo de producción de los estudios norteamericanos con contratos exclusivos de guionistas, actores, directores y personal técnico
- Gabriel Figueroa es becado por los estudios CLASA para estudiar con Gregg Toland en Hollywood
- Se inaugura el Palacio de Bellas Artes
- Se funda la Galería de Arte Mexicano
- Se firma un decreto que compromete al gobierno federal a prestar apoyo a la industria cinematográfica

1936

- Estalla la Guerra Civil Española cuando el ejército español al mando de Francisco Franco se levanta en contra del gobierno republicano presidido por Manuel Azaña.
- Gabriel Figueroa debuta en *Allá en el Rancho Grande* como director de fotografía, la cual tuvo gran éxito nacional e internacional por su valor icónico musical y al introducir en el medio cinematográfico el género de melodrama ranchero.

1937

- Se forma el Taller de Gráfica Popular por un grupo de artistas entre los cuales estaban Leopoldo Méndez, Alfredo Zalce, Pablo O'higgins, Luis Arenal y Raúl Anguiano

1938

- André Breton llega a México junto con Jacqueline Lamba, de lo cual dice de México ser "el lugar surrealista por excelencia" por la diversidad de culturas y arte precolombino que reconoce del país
- César Moro llega a México y se instala durante 10 años en el país, promoviendo los ideales Bretonianos tras traducir al español varios poemas del surrealista
- El presidente Lázaro Cárdenas lanza una de las medidas más importantes en el país, la nacionalización de la industria Petrolera
- Breton redacta junto con Diego Rivera y León Trotsky su manifiesto *Por un arte revolucionario independiente*

1939

- Termina oficialmente la Guerra Civil Española con la victoria y comienzo de la dictadura de Franco la cual dura hasta 1975
- Se oficializa el estallido de la Segunda Guerra Mundial la cual duró hasta 1945
- Gabriel Figueroa es director de fotografía de las películas *La noche de los mayas* y *Los de abajo*, ambas dirigidas por Chano Urueta. Películas con las que se considera pudieron propiciar inquietudes del estilo nacionalista de Figueroa
- Un decreto consolidado por el UTECEM indica que la producción de películas sería al menos una al mes, elevando la demanda del cine nacional

1940

- Se presenta en la Galería de Arte Mexicano la Exposición internacional del surrealismo, primera exposición en presentar la corriente en México
- Toma gubernatura Manuel Ávila Camacho, miembro del Partido de la Revolución Mexicana (PRM)
- Inicia la Guerra Fría, un periodo de tensión entre Estados Unidos y la Unión Soviética que dura hasta 1980
- Trotsky es asesinado

1941

- Inicio del llamado *Cine de oro*
- El Departamento de Supervisión Cinematográfica prohíbe la exhibición comercial de películas que se produzca o distribuya en el extranjero que resulten ofensivas para México

1942

- Leonora Carrington pintora y escritora de la corriente surrealista llega a México
- Gabriel Figueroa realiza su primera película con Emilio Fernández como director, *Flor Silvestre*
- Fue creado el Banco Cinematográfico afiliado al Banco de México, con lo que el apoyo establecería a la industria cinematográfica como una de las mayores industrias del país
- México reanuda relaciones diplomáticas con la URSS

- México participa activamente en contra del Eje a causa del hundimiento de tres buques-tanques

1943

- Considerado el año más fructífero para el cine mexicano por la consolidación de estrellas del cine como la escuela clásica del cine nacional por el éxito de la industria cinematográfica
- Las películas *La doña*, *María Candelaria* y *Flor Silvestre*, Las dos últimas fotografiadas por Gabriel Figueroa, conformarían lo que se conoció como la escuela del cine mexicano. Con estas películas inicia la colaboración entre Gabriel Figueroa y Emilio Fernández

1945

- Termina la Segunda Guerra Mundial
- Fin del cine de oro

1946

- Luis Buñuel llega a residir a México y realiza su primera película mexicana *Gran Casino* con la que retoma su carrera como director.
- Queda a cargo de la Presidencia de la República el candidato del PRI Miguel Alemán Valdés
- Se crea el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) comandada por actores y realizadores, entre ellos Gabriel Figueroa

- Gabriel Figueroa apoya la huelga en Hollywood de laboratorios y escenógrafos ordenando que en los laboratorios de México no se procese ningún material provenientes de Hollywood

1947

- Se implementa la proyección de grabados de Leopoldo Méndez en la película *Río Escondido*, dirigida por Emilio Fernández y fotografiada por Gabriel Figueroa. Marca el inicio de esta correlatividad en ambas prácticas y el cine se vuelve una nueva vía para transportar y hacer reconocer también al grabado en pantalla
- Comienza la investigación de la infiltración comunista en la industria cinematográfica de Hollywood por parte del Comité de Actividades Antiamericanas y promovida por el Senador Joseph McCarthy, lo que provocó el despido de numerosos trabajadores en la industria al ser colocados en listas negras y se inicia la persecución de los Hollywood Ten

1948

- Se aprueba el derecho de huelga.

1949

- Exposición en Bellas Artes de los 50 años de labor artística de Diego Rivera.
- Con motivo de los 50 años de la carrera artística de Diego Rivera, colaboran Gabriel Figueroa y Manuel Álvarez Bravo para iniciar un proyecto documental del aniversario de Rivera, el cual queda inconcluso y es hasta el 2007 que Diego López Rivera y Gabriel Figueroa Flores recuperan el material para armar un ensayo fílmico llamado *Un retrato de Diego*

#### CÓDIGO DE IDENTIFICACIÓN DE EVENTOS

- Eventos con repercusión en el arte e industria cinematográfica mexicana
- Eventos con repercusión en el surrealismo
- Eventos internacionales con repercusión en el cine mexicano y en el surrealismo
- Eventos sobre la biografía de Gabriel Figueroa

1950

- Luis Buñuel realiza la película *Los olvidados* en la que Gabriel Figueroa dirige la fotografía, simboliza la primera película en la que colaboraron
- Devaluación del peso mexicano
- Se regulariza la transmisión televisiva en México

1952

- Se fortalece la oposición al arte de contenido sociopolítico
- Asume la presidencia del Partido Revolucionario Institucional Adolfo Ruíz Cortines
- Se utiliza por primera vez la tecnología de película a color en México, aunque solo hubo una sola producción a color durante este año

1953

- Como intento de impulsar la modernización del cine en México se llevó a cabo *El plan de reestructuración de la Industria Cinematográfica (Plan Garduño)*, con la que se pretendía fortalecer el enlace entre productores y distribuidoras

1954

- Devaluación de la moneda nacional

1955

- Las transmisiones televisivas se regularon y la audiencia nacional incrementó llegando también a las comunidades más humildes del país

1957

- Se realiza la película *Flor de Mayo*, bajo la dirección de Roberto Gavaldón y la fotografía a cargo de Gabriel Figueroa. Es la primera película que el fotógrafo realiza a color
- Adolfo López Mateos es designado candidato a la presidencia de la República.
- Fallece Diego Rivera

1958

- Asume la presidencia Adolfo López Mateos, miembro del PRI.

1964

- Gabriel Figueroa filma su última película bajo la dirección de Luis Buñuel, *Simón del desierto*
- Toma posesión de la presidencia el miembro del PRI Gustavo Díaz Ordaz

1966

- Gabriel Figueroa filma su última película en blanco y negro, *Domingo salvaje* dirigida por Francisco del Villar.

1968

- Fuerte movimiento estudiantil que desata represión en Tlatelolco

1970

- Luis Echeverría Álvarez miembro del PRI, resulta electo presidente

1982

- Miguel de la Madrid, designado sucesor de Echeverría por el PRI, fue elegido presidente de la República

1983

- Gabriel Figueroa filma su última película *Under the Volcano* dirigida por John Houston

1988

- A fin del partido PRI Carlos Salinas de Gortari gana las elecciones para la presidencia de la República aun con denuncias de fraude

1997

- Fallece Gabriel Figueroa



# ANEXO 2

## Entrevista a Gabriel Figueroa Flores

### CÓDIGO DE IDENTIFICACIÓN

**E=** Entrevistador  
(Geazul Islas Godínez)

**G=** Gabriel Figueroa  
Flores

**E.-** Acerca de usted siendo hijo de Gabriel Figueroa Mateos, estuvo muy cercano al trabajo de su padre, ¿De qué manera influyó este antecedente en su vida, en su profesión y cómo se integró usted a la labor fotográfica?

**G.-** Pues, obviamente es algo que ves en tu casa, mi padre obviamente se convirtió rápidamente en una especie de héroe para la familia, era famoso, empezaban a llegar personalidades a la casa, actores, actrices, directores, escritores, entonces nace uno en ese ambiente y entonces pues obviamente es algo natural poder acceder, porque es algo que uno se familiariza y entonces puedes empezar a trabajar ahí. En realidad a mí siempre me interesó la fotografía desde muy chico por diferentes razones y obviamente por mi padre, mi madre era pintora, entonces las artes plásticas en la familia se dieron más que cualquier otra actividad, más que música o ciencia ¿no?

**E.-** de hecho de eso, tengo conocimiento que Gabriel Figueroa estudió en el conservatorio música solo que lo dejó.

**G.-** Estudió un tiempo sí, de chico pero pues las circunstancias lo obligaron a empezar a trabajar y empezó a trabajar en un estudio fotográfico y nunca dejó la fotografía y de ahí para adelante.

**E.-** ¿Desde qué edad empezó usted a practicar la fotografía y hace cuánto se dedica a ella como profesión?

**G.-** Pues bueno, como profesión desde que me gradué en el año 78, 79 y me dediqué a la fotografía desde los 12 años.

**E.-** La siguiente pregunta, investigando acerca también de su trabajo, porque me interesaba de alguna manera ver cómo, ya físicamente influyó eso en usted, en su trabajo, encontré una página que se llama gabofigueroa.com que me parece es como un repertorio de algunos proyectos que usted ha realizado, en los cuales encontré interesantes por ejemplo la arquitectura utópica, trabajo comercial que por cierto tienen ciertos rasgos surrealistas, otros proyectos que abarcan la arqueología, los paisajes, los retratos, para usted ¿cuál es el proyecto de su trayectoria fotográfica que considera más representativa?

**G.-** Pues ninguna en realidad, no, yo no me reconozco en ningún estilo en particular, tengo ciertas tendencias, pero creo que soy ecléctico porque he estado haciendo paisaje, pero igual me interesa la arquitectura y entonces de ahí derivó la arquitectura utópica que es un tema que me gusta mucho y salieron unas piezas que me gustan mucho, pero he hecho muchas cosas, ahora estoy traba-

jando sobre otro tema completamente diferente que no tiene que ver necesariamente con ni con la arquitectura ni con el paisaje, sino con otra cosa, entonces no podría yo decir que tengo un estilo, ni que soy blanco y negro puro, ni que hago puro color, ni que hago montajes fotográficos ¿Me explico? sino donde me va llamando mi creatividad ahí voy depositando temporalmente mi atención.

**E.-** ¿Considera el estilo fotográfico de su padre como máxima influencia en la construcción de su propio estilo y además de Gabriel Figueroa, tiene alguna otras influencias para su fotografía?

**G.-** Pues, dependiendo de cómo veas las influencias, pueden ser muy directas en donde tú reconozcas rasgos de otros autores o de otro autor en tu obra, o la influencia puede ser muy profunda donde digamos la parte estética, ese es mi caso, o sea, para mí la fotografía tiene que ver con una expresión poética estética no tiene que ver con una expresión ni crítica ni social ni política ni contemporánea ni conceptual. Entonces ésa sería la influencia que ha dejado mi padre en mi trabajo, yo me eduqué desde muy chico admirando el trabajo de los fotógrafos clásicos como sería Manuel Álvarez Bravo, Edward Weston, Ansel Adams, yo estudié con Ansel Adams en algún momento, en fin, esa tendencia de esta fotografía clásica se ha quedado como sedimento en mí y ésa ha sido mi influencia digamos, mi campo de acción la fotografía como expresión poética.

**E.-** Sus proyectos en especial que me llamaron la atención fueron arquitectura utópica precisamente y el trabajo comercial que van más o menos similares, que muestran un concepto similar al surrealismo, ya sea, por ejemplo, la construcción de los espacios que son como irreales y también imposibles, ¿cómo participaría la percepción surrealista en su trabajo y qué lo inspiró a integrarlo en su fotografía?

**G.-** Pues tratar siempre, bueno una de las características de mi trabajo ha sido siempre estar en los límites de lo que la fotografía puede ofrecer, entonces cuando mezclas imágenes que vienen de diferentes partes y confluyen en una obra o en una expresión,

entonces eso tiene que ver también con qué límites ontológicos tiene la fotografía ¿no? o sea, que tanto lo puedes seguir llamando fotografía o que tanto lo puedes llamar gráfica digital, entonces siempre ha sido una de las características de mi trabajo, tratar de buscar cómo expandir los umbrales del conocimiento de la fotografía, y ahí cabe la arquitectura utópica, cómo construyes, cómo te imaginas que podría ser fotográficamente hablando, un lugar ¿no?, eso a mí me parece que dentro de lo que está pasando hoy día, digo, no considero que mi trabajo sea así de wow, el máximo surrealista pero sí tiene tintes surrealistas, y tampoco es un echado virtuoso de Photoshop ¿entiendes? técnico, sino es una expresión que tiene que ver pues con muchas cosas, la arquitectura como una morada, la arquitectura como un templo, la arquitectura como una ruina, en fin, muchas de esas cosas están propuestas en este ensayo de arquitectura fantástica.

**E.-** El surrealismo también es un elemento presente en la filmografía de Gabriel Figueroa gracias a la colaboración que hizo con Luis Buñuel, ¿Cómo se percibe el estilo de Gabriel Figueroa a partir de la colaboración con este director?

**G.-** Pues muy distinto, porque obviamente mi padre venía de hacer películas épicas, románticas ¿no? con el indio Fernández de una revolución o una de una posrevolución, del urbanismo en México después del triunfo de la revolución, entonces ese era un ámbito que le gustaba mucho al público mexicano y obviamente en los 50's llega Luis Buñuel a hacer Los olvidados y entonces por diferentes circunstancias, no porque necesariamente Luis Buñuel haya querido trabajar con Figueroa, sino prácticamente los productores le impusieron [audio no registrado] entonces, pues entre más rápido se hiciera la película, menos dinero se gastaría ese fue el primer encuentro de Figueroa con Buñuel, y Buñuel pues obviamente le habrá tenido que decir sin que mi padre lo dijera explícitamente que a Buñuel no le interesaba la fotografía ni romántica ni épica, que la cámara tenía que cumplir un propósito muy específico, era de un rigor, porque Luis Buñuel lo que hacía era preparar sus escenas casi cronométricamente, entonces eran movimientos

muy precisos y encuadres muy precisos ¿no?, pero eso no detuvo a que Gabriel Figueroa a través de la iluminación pudiera crear los ambientes en los que se desarrollaba la historia, que eso fue lo que defendió y lo que caracterizó en mucho a Los olvidados. Si tú te fijas, claro, en la época casi nadie habló sobre el estilo Figueroa con Luis Buñuel porque no era a lo que estaba acostumbrado el público ni los críticos, esta belleza y estas perspectivas y estos puntos de fuga y estos claroscuros y estos grandes close ups, pero por otro lado si tú ves, si analizas la fotografía de Figueroa en Los olvidados pues te darás cuenta de que tiene todo un modernismo, que tiene que ver con el fotoperiodismo en blanco y negro que se estaba utilizando en life magazine y en Europa en ese momento, y que las escenas de noche por ejemplo, son muy impresionantes y muy efectivas para la película, digamos, la fotografía de Los olvidados es una de las fotografías más precisas y adecuadas para contar esa historia y ése es un gran fotógrafo.

**E.-** Así es, de hecho fue controversial esta parte en la que cuando se dio el primer estreno de la película no fue bien aceptada ni por el público ni mucho menos por realizadores, entre ellos algunos actores como también Jorge Negrete. De hecho, a eso tengo otra pregunta, cuando tuvo la oportunidad la película de estar en Cannes, tengo entendido que fue también gracias a Octavio Paz que en el momento de la presentación también se repartieron boletines de un escrito de Octavio Paz halagando, también apoyando a la película, es hasta entonces que es premiada la película y se reestrena otra vez en México y ya la perspectiva acerca de la película cambia; considerando esto ¿hubo algún desprestigio en la carrera de Gabriel Figueroa a causa del primer estreno de la película?

**G.-** No, no, mi papá ya había hecho muchísimas películas, cientos de películas, en los 50's ya ha de haber tenido como, yo diría como 150 o 200 películas hechas, no todas fueron exitosas, no todas ganaron dinero, a él realmente no le importaba mucho si era buena, a él le importó vincularse con Buñuel porque Buñuel era un surrealista y era un hombre muy importante intelectualmente, y mi padre reconoció que Luis Buñuel era un gran artista, que el público no lo

haya notado en ese momento o que haya rechazado una película por el contenido de la película, mi padre le importaba una [palabra no distinguida] y dos con sal, así tronaron muchas películas, en una industria cinematográfica no todas las películas pueden ser buenas ni ser exitosas ni, ni ganar dinero ¿no? Entonces eso no le importó realmente, ni le vino en detrimento de su carrera, para nada, al contrario, yo creo que después se empezó a ver la calidad de la película cuando se reestrenó en México y hoy por hoy es la película de Buñuel que más dinero ha dejado Así que pues (E.- Siempre el contexto ...) En ese contexto pues no, no, al contrario, yo creo que a sus detractores y a sus críticos les ha de haber sorprendido muchísimo el cambio de estilo de Figueroa en esas películas

**E.-** Si, así es, teniendo en cuenta las diferentes perspectivas que había entre Buñuel y Figueroa dado a la construcción de las imágenes, por ejemplo, Gabriel Figueroa pues era un ya cinefotógrafo como usted lo comenta, pues ya muy reconocido, ya había trabajado en muchas películas, yo tenía el cálculo que eran alrededor, más de 70 películas hasta antes de 1950 que fue cuando se hizo la película, y por el contrario, Luis Buñuel obedecía más como a los argumentos precisamente surrealistas, tales que se alejaban de los estándares estéticos de la belleza, se alejaba también de la idolatría de las imágenes proponiendo como los espacios de carácter subversivo tanto por imagen como por el tema en sí de las películas, ¿cómo Gabriel Figueroa se enfrentó a la perspectiva de Luis Buñuel respecto a la construcción de las imágenes contrarias a su estilo?

**G.-** Pues lo que pasa es que, digamos, un fotógrafo no tiene una autonomía total en una producción cinematográfica, eso es muy difícil, puedes tener el favor del director para que te permita implementar ciertas cosas o ciertas ideas que van a funcionar para la historia. Pero de otra manera, el fotógrafo siempre está a las órdenes del director, entonces si el director dice bueno, ésta es la escena, vamos a filmar a éste y a éste platicando en estas circunstancias, se van a mover para aquí, para allá, para de éste lado, bien, pues el fotógrafo tiene que hacerlo, y si el director no le interesa que el fotógrafo haga de las suyas, por así decirlo, entonces se establece un vínculo de

tú haces lo que yo te digo, había muchas bromas entre ellos, decían que Luis Buñuel le escondía la caja de filtros a Figueroa y que le volteaba la cámara, puede haber sido, puede no haber sido, yo a mi padre nunca lo oí decir que le hubiera pasado eso, pero hace poco al hijo de Luis Buñuel, Juan Luis me dijo yo estuve presente cuando mi padre le escondía la caja de filtros a Figueroa en Nazarín, entonces ¿a quién creerle no? o a lo mejor mi papá no lo quería mencionar porque también era un poco... (E.- No era una queja a lo mejor) no era cómodo para él estar diciendo que le estaban escondiendo la caja de filtros, vete tú a saber ¿no?

**E.-** Claro, de hecho, precisamente los filtros son como la parte importante dentro de la construcción del paisaje ¿no?

**G.-** ése es un mito, pero igual eran unas herramientas que él utilizaba para exaltar ciertas cualidades del paisaje.

**E.-** Así es, retomando también nuevamente la idea contraria de Gabriel Figueroa a los ideales también de Buñuel, por ejemplo, Gabriel Figueroa respecto a la funcionabilidad del cine, era quizá proponer en la industria una mística mexicana a favor del imaginario nacional, al menos es la manera en la que se percibió el trabajo que hizo Gabriel Figueroa y representar la realidad a partir de un ideal, mientras que Luis Buñuel, el cine era un medio para poder abordar el mundo de los sueños, las emociones, el instinto, y lo usaba como una herramienta para la controversia de la realidad, presentarla no como por su belleza sino exponerla brutalmente, en base a esto, ¿cómo fue la relación entre Gabriel Figueroa y Luis Buñuel en el ámbito profesional y personal?

**G.-** Personal eran muy amigos, se entendían muy bien, don Luis era una gente muy afable, con un sentido del humor exquisito, un verdadero ser humano, entonces tenían una muy buena relación y mientras que Figueroa pudiera ayudarle a don Luis a hacer las películas en tiempo y forma y con la calidad necesaria pues ellos estaban contentos de trabajar juntos, pero cuando don Luis se fue a Europa no se llevó a mi padre, tomó a otro fotógrafo y siguió

adelante con la fotografía de otro fotógrafo, no era indispensable la figura de Gabriel Figueroa para la obra de Luis Buñuel, sin embargo, hay gente que dice las películas de Luis Buñuel mexicanas son las mejores de todas las que hizo, entonces, diferentes opiniones

**E.-** También se puede tomar en cuenta que la película de Un perro andaluz, fue como una obra altamente reconocida pero ya en el ámbito del movimiento surrealista, que es, a parte de lo que construyó aquí en México, permítame un momento voy a... [Audio no grabado].

Tomando en cuenta esto que comenta de que no era Gabriel Figueroa indispensable como cinefotógrafo en la filmografía de Luis Buñuel, dentro de la filmografía de Luis Buñuel hay muchos cinefotógrafos que le hicieron el trabajo a través de la cámara, sin embargo, el número máximo de películas que hizo con un mismo director de fotografía es precisamente con Gabriel Figueroa, o sea de su filmografía de 32 películas, 7 películas es el máximo de películas que realizó con un mismo director y pues es precisamente Gabriel Figueroa, tomando en cuenta este detalle ¿Qué motivó a esta constante relación entre Figueroa y Luis Buñuel para trabajar juntos?

**G.-** Pues que se llevaban muy bien, se entendían muy bien y mi padre no tenía otro compromiso y además dejó muchos otros compromisos para trabajar con Luis Buñuel, porque reconocía precisamente que las películas de Luis Buñuel eran importantes de hacer, aparte de que mi padre ya también estaba separándose de toda, digamos, de lo que caracterizó al cine mexicano en ese momento que eran, pues las películas con el Indio Fernández o con Gavaldón.

**E.-** Exacto, en la investigación que estuve haciendo, en el mismo año en el que se hizo la película de Los olvidados, también se hizo con Emilio Fernández la película Un día de vida, son dos ejes muy contrastantes, de hecho en lo personal me encantó la película de Un día de vida, me costó mucho trabajo encontrarla, poderla ver completa, porque hay ciertos tramos y gracias a algún canal de youtube que está la película pero subtitulada en [croata] creo,

porque fue muy importante allá [Yugoslavia], la importancia también de cómo internacionalmente es visto (las películas de México y pues aquí en México no tuvo el gran impacto que tuvo internacionalmente esta película, tomando referencia nuevamente a Luis Buñuel, ¿Cómo fue que Gabriel Figueroa integró a su estilo las exigencias con tendencias surrealistas del director?

**G.-** Pues, lo que estaba en el guión, y lo que quería el director, esa fue la integración, digamos, si tú ves por ejemplo, El ángel exterminador, el ambiente que se crea en esa casa es a través de la iluminación entonces, esa iluminación es la que hace que todo el ambiente se vuelva un ambiente pesado, misterioso.

**E.-** Así es, también, el que se desarrolle una película en un mismo sitio y que sea una hora y media aproximadamente de filmación, en el mismo lugar no es tan común en las películas, es algo que también deriva de la perspectiva de Luis Buñuel acerca de la claustrofobia, de los espacios, de desarrollar todo en el mismo lugar, entonces es ahí donde, precisamente cabe mi interés de cómo es que desarrolla Gabriel Figueroa todos estos espacios ¿no?

**G.-** Si mira, te voy a contar una anécdota que es bastante, bueno para mí fue significativa, porque salíamos de la cineteca nacional después de un homenaje a Luis Buñuel que invitaron a mi papá, don Luis ya había muerto, y entonces las [palabra no identificada, se entiende tecanins] habían hecho la recreación de uno de los escenarios y se pasaron películas y alguien habló y bla bla bla, y entonces, ya era de noche cuando salíamos de ahí mi padre y yo, y salimos en el coche y nos quedamos atorados en el tráfico sin poder mover, por 20 o 25 minutos estuvimos ahí parados, sin poder hacer nada y entonces justamente le preguntaba yo, oye ¿cómo le hacías para entender a Luis Buñuel siendo que tu vienes de otra, digamos, de otra concepción de las cosas? le digo, imagina, ¿cómo le podías entender por ejemplo a filmar el ángel exterminador? Me dice, pues muy fácil porque a mí me pasó lo mismo en mi vida, le dije oye no, pérate [risas] tengo 30 años de oírte, contar todas las anécdotas posibles y nunca habías contado esto, ¿Qué pasó?,

me dice es que a mí me pasó lo mismo, yo hice una fiesta para mi cumpleaños, en el departamento en el que vivía y mi operador de cámara llegó con tres barriles de pulque, y empezamos a beber pulque y llegó un momento en el que habían pasado tres días y no salíamos de la fiesta [risas], entonces, dice sé lo que se siente estar encerrado con esta, digamos bajo una influencia, por decirlo así [risas] él no lo dijo así, pero lo estoy diciendo yo ahora pues esa era, digamos, la traducción que hacía mi padre a una cuestión metafísica de Luis Buñuel, [risas] esta no era una influencia metafísica pero era una influencia ética, digamos.

**E.-** Claro [risas] tomando en cuenta cómo llegó el surrealismo a México, que llegó gracias no solamente de Luis Buñuel, sino de otros surrealistas, llámese Benjamin Peret, Carrington eh, Remedios Varo, también Breton, llegó a visitar me parece, no llegó a radicar como los otros (**G.-**No, Breton vino a dar unas conferencias y a conocer a Diego Rivera, Diego Rivera lo había invitado a dar unas conferencias a México) ah claro, fue gracias también a Breton que se hizo la primera exposición del surrealismo, no recuerdo en donde lo chequé, pero sí, fue la primera exposición de surrealismo en México gracias a Breton. Bueno, considerando la influencia del movimiento en la cultura plástica de México, había consultado a un libro de Lourdes Andrade que se llama Los siete emigrados del surrealismo, en la cual menciona que eh, Luis Buñuel había considerado sus trabajos de mayor relevancia de su trayectoria que hizo en México la película, los olvidados, él, Nazarín, el Ángel exterminador y Simón del desierto, que son cinco películas de las siete que realizó con Emilio Fernández, perdón con Gabriel Figueroa, que son además películas relevantes en la construcción surrealista que Buñuel puntualizó en sus trabajos filmicos, ¿considera que Gabriel Figueroa tuvo un papel importante en la construcción plástica surrealista en México a través de Luis Buñuel?

**G.-** No

**E.-** ¿Por qué?

**G.-** Mi padre no era surrealista, mi padre era un fotógrafo, pero no un artista surrealista, podría haber entendido bien ciertas cuestiones surrealistas pero no necesariamente que él participara activamente en crear algún acto surrealista filmico, como lo hizo Man Ray filmando en Europa ¿no? no hubo eso, o sea, era una mancuerna que era Luis Buñuel y Gabriel Figueroa trabajando sobre ideas de Luis Buñuel, ideas que eran, que tenían vistos surrealistas muchas de ellas, Simón del desierto desde luego, el ángel exterminador hasta cierto punto, Nazarín no le veo por dónde, porque es una historia que tiene que ver más con actos de fe, que tiene que ver con la religión, no necesariamente una cuestión surrealista que yo recuerde, o que yo relacione en este momento, en los olvidados también, los olvidados es una película basada en un hecho real de la delincuencia juvenil en México que tiene ciertos guiños del sueño, de Pedro que es probablemente una de las mejores escenas de sueño que se haya filmado en la historia del cine y que si tiene que ver con el surrealismo obviamente, pero ese es un, digamos, eso es genialmente puesto dentro de la película, que es una película que tiene que ver con un hecho real, esta genialmente hecho, entonces pues te digo, no, no necesariamente considero que Figueroa haya tenido una aportación más allá de su trabajo como cinefotógrafo a la escena surrealista en México.

**E.-** Claro, ¿cómo repercutió en la carrera de Figueroa la colaboración con Buñuel sabiendo que las películas de este director eran muy controversiales y no obedecían al enaltecimiento imaginario nacional?

**G.-** eso no le importaba a mi padre, él ya había hecho lo que había hecho, no, digamos, el movimiento nacionalista para los años 50's ya estaba por terminar, digamos, Frida Kahlo estaba muriendo en la primera, en los primeros 5 años de los 50's, Diego Rivera en el 57 si mal no recuerdo, entonces el movimiento nacionalista estaba por acabar, mi padre no hacía películas por ideal, claro había cosas que le interesaba más que otras, por ejemplo, algunas películas de Traven como la rosa blanca que tenía que ver con la expropiación petrolera, era una película de interés político para México y otras

películas que seguramente tenían esos temas, pero mi padre era un hombre que trabajaba para una industria y lo mismo hacía una cosa que otra, incluso hizo comedias como hizo muchas películas con Cantinflas, vaya, no era una cuestión ideológica hacer películas, quizá para los directores, o digamos para los intereses nacionales, la estrategia de hacer un tipo de cine era importante pero no era necesariamente una premisa para que mi padre hiciera una película o no, claro si le proponían hacer rambo, mi papá decía prefiero no hacerla, entonces, había esta parte en donde Figueroa pues, sí tenía sus ideales políticos pero necesariamente tenían, regían lo que hacía en la industria cinematográfica

**E.-** Otra colaboración precisamente importante dentro de la filmografía de Gabriel Figueroa fueron las películas que hizo con Emilio Fernández, lo cual pues es altamente (**G.-** Permíteme tantito) (**E.-** Si [Audio en pausa] la colaboración que hizo con Emilio Fernández que fue como de los máximos reconocidos en la filmografía de Gabriel Figueroa ¿Cómo difiere la relación Fernández-Figueroa de la colaboración Buñuel-Figueroa?

**G.-** Pues de la forma más obvia fotográficamente hablando ¿no?, o sea Emilio Fernández basaba mucho de la fuerza de la historia en la fotografía en estos escorzos o estos claroscuros, o estos grandes close ups ¿no?, o en la filmación de las batallas entre los maguajes, todo eso era importantísimo para la concepción que tenía Emilio Fernández de sus películas ¿no?, y Emilio Fernández estaba también creando un ideal, México, a través de hechos reales como fue la revolución o como fue la migración del campo a la ciudad ¿no?, pero eso es una cosa, y entonces a él le interesaba personalmente, incluso Figueroa decía Emilio me pedía un encuadre y yo le hacía una composición, entonces ése es la colaboración que ellos dos tenían y en cambio con Buñuel, como ya lo he dicho, es otra interpretación de las cosas, también ceñido a la historia que se está contando.

**E.-** Claro, ¿Qué características considera fueron elementales para promover la mexicanidad en el estilo fotográfico de Gabriel Figueroa?

**G.-** Pues es que la mexicanidad venía, digamos, de un concepto nacionalista que propusieron los muralistas a través de sus ideales políticos, así es como lo veo yo, y entonces eso se fue trasladando al cine y en el cine fue muy efectivo, yo creo que esas fueron las características, pero eso más tuvo, digamos, eso más tuvo que ver con los guiones que hacía Mauricio Magdaleno con el Indio Fernández, o sea, los temas que se trataban, era cuando México estaba orgulloso de su revolución y orgulloso de cómo eran ellos, cómo se veía la sociedad, la sociedad se sentía orgullosa de ese tipo de mexicanos, de ese México, de esas historias y además coincidió con que en el periodo de Miguel Alemán, a Miguel Alemán le interesaba el cine como estrategia nacional, y por eso hizo varias películas como Río Escondido, todas estas películas que tenían que ver si claro drama, melodrama, lo que tú quieras, pero un sentido muy fuerte nacionalista, ésa fue la construcción y mi padre construyó a través de eso, de las historias que se contaban también un imaginario, un imaginario a través de las caras de los actores, a través de los paisajes. Y a través también de los ambientes que se creaban a través de la fotografía, esas son las características que yo veo.

**E.-** ¿De qué manera eh, influyeron las artes plásticas sobre el estilo de Gabriel Figueroa propuesto en la industria cinematográfica?

**G.-** pues muchísimo, era muy amigo de los muralistas, en una película de Flor Silvestre mi padre copia por única vez una acuarela de Orozco, que dura en pantalla dura tres o cuatro segundos, pero que es reconocible como una influencia muy clara de , Orozco, luego los escorzos, por ejemplo, tiene mucho que ver con Siqueiros y finalmente, digamos, toda esta parte, digamos romántica, de mujeres con rebozos y eso viene también de Diego Rivera, que mi papá se sentía muy a fin a la figura carismática de Diego Rivera, (**E.-** Convivió, de hecho tengo entendido que vivían juntos, bueno vivían en la misma...) en la misma vecindad vivieron en Mixcalco 12 vivieron algún tiempo, no tengo exactamente el dato de cuánto tiempo compartieron la vecindad digamos.

**E.-** Si, [risas], en el año 2007 usted realizó junto con Diego López

un documental acerca de un material que era hasta entonces desconocido, en el que era una colaboración de Gabriel Figueroa Diego Rivera y Manuel Álvarez Bravo, en base a este trabajo ¿Cómo describiría la integración y fusión del arte en sus diferentes disciplinas como parte del imaginario nacionalista?

**G.-** bueno, como lo decimos en el documental pues cada uno obviamente, bueno Diego Rivera ya tenía prácticamente hecha su obra para cuando esto se filmó, se filmó para la conmemoración de los 50 años de trabajo de Diego Rivera, entonces pues ya su carrera estaba prácticamente por terminar, entonces el movimiento nacionalista a partir de los 50's también empezó a decaer, Diego Rivera tenía, reconocía el trabajo poético de Álvarez Bravo y por primera vez acuñó un término que era fotopoesía, refiriéndose a la obra de Álvarez Bravo, y obviamente a mi papá lo admiraba porque decía que eran murales en movimiento.

**E.-** ¿Fue un término que lo dijo Gabriel, perdón Rivera?

**G.-**Rivera decía que le envidiaba mucho el trabajo de Figueroa porque sus murales podían viajar y eran en movimiento, pero en realidad el que escribe una carta en el que lo nombra el cuarto muralista fue Siqueiros.

**E.-** Ok, si fue una admiración entre las mismas disciplinas, diferentes que había entre ellos y que construyeron juntos, no sé si intencionalmente, supongo que sí, el poder construir el imaginario, o sea las dos disciplinas, diferentes disciplinas unidas para hacer un fin.

**G.-** Fue un movimiento artístico intelectual de mucha gente, mucha gente que sentía que había, que se había logrado algo histórico en México, poder exaltar ciertos valores que no estaban muy claros antes ¿no? como serían el arte prehispánico, las culturas indígenas, muchas cosas que llamaron la atención y que después de un rato empezaron a pegar con los intelectuales como los músicos, por ejemplo Chávez, en fin, fue un movimiento muy completo, muy complejo que no se ha vuelto a dar.

**E.-**Claro, como pregunta adicional, esto no venía en el archivo que había enviado a Marylecuca. Se puede considerar [que] el nacimiento del estilo nacionalista de Gabriel Figueroa inicia con la película Flor Silvestre que es la primera que realiza con Emilio Fernández, debido a la libertad fotográfica que hay entre las películas que realizó con precisamente este director, tenía gran libertad de poner la cámara donde prácticamente Gabriel Figueroa quisiera, y en otro libro que se llama Un cine revolucionado que es del Museo Palacio de Bellas Artes, encontré que, más bien sugiere el inicio de su estilo nacionalista con las películas de Chano Urueta de la noche de los mayas y los de abajo, que son películas que se realizaron en 1939 a comparación de por ejemplo Flor Silvestre que fue de 1943. ¿Con qué películas considera usted que inicia el estilo nacionalista de Gabriel Figueroa?

**G.-** Pues probablemente con Flor silvestre y, bueno cuando se entienden Emilio Fernández y Figueroa, no es que no haya trabajado antes, Chano Urueta también tenía una película en la que mi papá participó como, foto fijas que se llamó Enemigos, que también tiene que ver con el tema de la revolución, el tema de la revolución ya estaba ahí ¿no?, ya desde antes, *El compadre Mendoza*, *Vámonos con Pancho Villa*, de Fernando de Fuentes, Fernando de Fuentes fue el gran director de México, no quiero disminuir ni a Emilio Fernández ni a Gavaldón pero, si alguien tenía muy bien estudiado su guión y tenía todas estas sutilezas para contar una historia era Fernando de Fuentes, entonces a mí me parece que si bien el estilo de Figueroa no estaba totalmente cuajado para cuando trabajó con Fernando de Fuentes, pues sí, ya el sentimiento nacionalista del triunfo de la revolución ya estaba ahí ¿no?, o sea *El compadre Mendoza* es una gran película, *El prisionero trece* es otra maravillosa película, las comedias rancheras también eran importantes, había ahí una mezcla muy interesante de cómo se gestó este movimiento de resaltar lo mexicano.

**E.-**Así es, también encontré mucha referencia de que la filmografía de Gabriel Figueroa, el cómo trabajó tuvo importancia en momen-

tos históricos importantes, vamos, podría yo considerarlo como el trabajo de Gabriel Figueroa el reflejo de lo que estaba pasando en el cine, por ejemplo la película *Allá en el Rancho Grande* que se considera que nace con ella el estilo del melodrama ranchero, es precisamente la película en la que inicia su profesión de ya como director de Fotografía, entonces creo que si, no se ¿Cuál sería su opinión acerca de la importancia de Gabriel Figueroa dentro de la historia del cine?

**G.-**Pues es un pionero, tan fácil como eso, si con su primera película se establece un género que es el género de comedia ranchera y gana su primer premio internacional, pues qué más podemos decir ¿no?, pues pionero del cine, las películas sonoras del cine empezaron en 33,34, mi padre ya estaba haciendo películas tres años después, entonces pues prácticamente empezó con el cine sonoro mi padre y no nada más colaboró, sino creó un estilo, creó toda una época y por eso es reconocido ahorita.

**E.-** Claro, ¿Cuál es su perspectiva respecto a la responsabilidad social de Gabriel Figueroa con la construcción de la identidad nacional a partir de su fotografía (**G.-** permítame un momentito...) sí. [Audio en pausa] ¿Cuál es su perspectiva respecto a la responsabilidad social que de algún modo obtuvo Gabriel Figueroa con la construcción de la identidad nacional a través de su fotografía?

**G.-** ¿Responsabilidad social? No entiendo bien que quiere decir eso

**E.-** al construir el imaginario, también provocaba que toda esta construcción no solo del imaginario sino también de cómo era percibido México, no solo internacionalmente, sino más bien de manera nacional, cómo fue que también inspiró su fotografía a la construcción de este ideal nacionalista, tomando en cuenta que estaba dirigido al público en general, podía él haber adquirido alguna responsabilidad en cómo era visto México de manera internacional y manera nacional, a lo que me refiero es cómo pudo haber sido, tomando en cuenta que pudiera haber tenido una responsabilidad social ¿Cuál sería su perspectiva acerca de ello si la tiene o no la tuvo más bien?

**G.-** Mira, la responsabilidad que tenía mi padre es de escoger en algún momento, porque muchas veces no lo pudo hacer por necesidad, porque tenía que trabajar, qué películas hacía y qué películas no hacía, yo creo que esa es una responsabilidad porque tú ejerces tu capacidad para decidir ésta película me parece más, el argumento de esta película me parece más interesante que el de ésta película, pero muchas veces no tenías esa posibilidad, o sea era una industria, y una industria se va moviendo con miras a una remuneración económica, entonces si trabajas para una industria pues obviamente no puedes hacer películas que fallen ni películas que no metan dinero a la taquilla, tan obvio como eso, entonces tú si puedes tener cierta responsabilidad social de decir yo me decanto más por hacer este tipo de películas que van más de acuerdo con mi estilo y con mi pensamiento que hacer este otro tipo de películas, que sería hacer, no sé, tintan, comedias baratas, no sé, otro tipo de cine que no venía a cuento con lo que Gabriel Figueroa ya había construido de su persona como artista, entonces obviamente pues él con los años se fue decantando más y viendo por dónde podía trabajar mejor y qué era lo que le convenía hacer y qué era lo que no le convenía hacer, aunque hizo de todo, vaya trabajó hasta con los polivoces, entonces digo, era una industria entonces una responsabilidad social no la veo así de clara como pregunta

**E.-** Ok, quizá el comentario o la pregunta sea un poco influenciada por el hecho de que le había propuesto Elia Kazan hacer la película Viva Zapata y a la cual se...

**G.-** ah bueno si, si hablas de ese caso en particular, obviamente ahí tenía otros intereses, el interés era que, cuando se leyó el guión que lo escribió al principio Steinbeck, quien era premio nobel de literatura, mi padre les dijo a ellos dos es que yo no veo dónde está Zapata aquí, pues qué a quién, para qué peleaba Zapata, no está en su guión, ¿por qué? Pues porque era época del macartismo y entonces no podían ponerse en que Zapata tenía era un revolucionario que tenía ideales populares y que tenía ideales de izquierda, ¿por qué? Pues porque los gringos eran totalmente conservadores y de derecha entonces pues, mi padre les dijo no perdónenme

pero yo no le voy a entrar a una película de México con un personaje Revolucionario donde no se sabe para qué están peleando, lo siento mucho, yo no le entro, cambiaron a Steinbeck y pusieron a otro a que terminara el guión de la película y aun así no le gustó el guión a mi papá, y de hecho, le habló Miguel Alemán a mi padre para preguntarle por qué no iba a hacer la película y mi padre le dijo precisamente por lo que te estoy diciendo yo ahora ¿no?, que no se sabía para qué estaba peleando Zapata y entonces, Miguel Alemán no dio permiso para que se filmara en México la película, la hicieron en Texas, o sea no sé si eso sea responsabilidad social, pero ese es un ejercer tu criterio como mexicano y como ser humano para que los ideales y para que no se tergiverse la historia como lo han hecho los gringos toda la vida.

**E.-** Así es, retomando otra vez el imaginario nacionalista, hubo una característica importante dentro de las películas que filmó Gabriel Figueroa que fue el ingresar durante los créditos tanto en el inicio como en el final de las películas grabados de Leopoldo Méndez, la primera vez que aparece es en Río Escondido precisamente y a partir de ello son cuatro películas que son dirigidas por Emilio Fernández y otras tres con Roberto Gavaldón, hubo otra excepción, una película que se llama Raíces que en ésta no hizo la fotografía Gabriel Figueroa pero en las otras sí, entonces, en base a esto, ¿tiene conocimiento usted de cómo surgió la idea de incluir a los grabados de Leopoldo Méndez en las películas?

**G.-** Bueno, era un movimiento artístico que comprendía a muchas gentes como Chávez en las películas o Raúl Lavista o muchas gentes, entonces dentro de eso, era sumar fuerzas y entonces Leopoldo Méndez, mi papá lo admiraba muchísimo y Leopoldo también admiraba muchísimo a mi papá, se dio esa colaboración por una idea de mi padre, de decir vamos a incluir, por qué no ve usted la película, hace unos grabados y los metemos al principio, eso sumaba poder a una película.

**E.-** claro de hecho también, la inclusión de los grabados fue algo, como excepcional, ya sea también que se grabaran los murales, ya en una cuestión de historia de la propia película como también que formaran parte los grabados en las películas formó y forjó aún más el sentido nacionalista en las películas, es algo que también me interesó muchísimo acerca de esta conjunción de intelectuales plásticos para trabajar para un fin común. Volviendo al tema de Luis Buñuel, considerando a Luis Buñuel y a Emilio Fernández como directores que marcaron dos estilos diferentes en Gabriel Figueroa, ¿Se puede considerar la relación con ambos directores una evolución dentro de la técnica de Gabriel Figueroa?

**G.-** Desde luego, si, trabajar con Luis Buñuel fue salirse de un, digamos, de algo que se estaba convirtiendo ya en una promoción, porque Emilio Fernández empezó a repetirse y empezó a volver a hacer guiones que ya había hecho antes y les daba una pasadita por otra historia y entonces quería volver a filmar lo mismo o algo muy parecido y entonces Figueroa ya se empezó a decir yo no me quiero repetir, entonces vio en esta oportunidad con Buñuel de salirse de eso y poder entrar en otra etapa de su carrera a partir de los 50's de la filmación de, [suena teléfono de Figueroa] de los olvidados [audio en pausa]

**E.-** ¿Podría equipararse en cuanto a propuesta visual las 7 películas de Buñuel con Gabriel Figueroa a las 24 me parece películas que hizo con Emilio Fernández?

**G.-** Equipararse, ¿qué quieres decir?

**E.-** A nivel digamos de estilo fotográfico que hayan podido llegar al mismo nivel

**G.-** No, desde luego que no, yo creo que para un artista como era Gabriel Figueroa y en la época en la que surgió su estilo y su esplendor era mucho más favorecedor e hizo más estilo haciendo las películas con Emilio Fernández que con Luis Buñuel, clarísimo está, ninguna de las películas, a lo mejor me equivoco, pero ninguna

de las 7 películas que hizo con Buñuel ganó un premio de fotografía, o sea a lo mejor una mención de una fotografía de El ángel del exterminador, que es según yo es la que más estilo Figueroa puede tener allá dentro, ¿me explico?, pero pues era obvio que un director favorecía más la imagen y otro director favorecía más el contenido de las películas, o sea Gabriel Figueroa ganó premios pero con películas como Marcario por ejemplo (E.-claro) que tiene una fuerza visual enorme, digo, no con Luis Buñuel, las películas de Buñuel creo que nunca estuvieron nominadas para un premio de fotografía, para acabar pronto.

**E.-** Claro, tomando en cuenta este comentario de la película de Macario, en un análisis que estaba realizando en la universidad de la BUAP, porque estuve estudiando un semestre como de intercambio allá en la carrera de cinematografía, estábamos haciendo un análisis de la película de Macario, solo me quedó una duda técnica que fue algo curioso, porque se hicieron varios comentarios acerca de cómo se grabó la escena en la que se ve infinidad de velas, entonces varios decían pudo haber sido el efecto con espejos o que fueron todas velas...

**G.-** Fueron 3 mil velas prendidas a mano una por una.

**E.-** ¿Cómo logró que no se apagaran?

**G.-** pues ayudaban, ayudaban todos, ponían velas más grandes obviamente para que cuando terminaran de las 3 mil, las primeras si se vieran chiquitas y las de atrás ya no importaban porque estaban fuera de foco, pero hasta los turistas parece que ayudaron en las grutas de Cacahuamilpa a encender las velas, y luego cuando se apagaban la velas, pues se creaba una gran humareda, que entonces, que tenían que sacar esa humareda con unos ventiladores para volver a filmar después.

**E.-** Por como neblina que se pudiera hacer

**G.-** Si el humo, cuando tu apagas una vela suelta humo.

**E.-** ok, si, fue la duda muy curiosa que me quedó en mente. A partir de la colaboración con Luis Buñuel ¿cambió de alguna manera el compromiso que se percibía de Gabriel Figueroa con la propuesta nacionalista o fue más que nada el contexto social que ya estaba fortalecido el estilo nacionalista y cómo entonces evolucionó, quizá el compromiso que ya tenía con el propio estilo que ya había realizado?

**G.-** Mira es que una gente visionaria se adapta a los cambios y puede entender que ya pasó un momento, y que vienen otros y que hay nuevos estilos, y hay gente que se aferra a no conocer y a no hacer otra cosa, pero en la industria cinematográfica pues no te puedes quedar haciendo las mismas películas porque es una industria, entonces tienes que hacer productos que interesen al público, y el público evolucionó, se cambió, México ya no era el México revolucionario del rancho, empezó a ver esta gran migración del campo a la ciudad, se volvió una ciudad cosmopolita México, que de eso hablan Los olvidados en los 50's, de esta gran metrópolis y entonces eso cambia la ideología, los gustos de las personas, ya no les interesa ver a las china poblana y al charrito en el caballo ¿me explico?, les interesaban los dramas de aquí como Distinto amanecer o como Víctimas del pecado, qué se yo, tantas otras películas que tienen ya que ver con la ciudad de México y eso añadido a que el movimiento pictórico de la ruptura estaba empezando a hacerle grietas al muralismo, para liberar las artes plásticas de la pintura, para que los pintores dijeran e hicieran lo que se les pegara la gana en vez de estar en un cartabón nacionalista, lo mismo pasó con la fotografía de los años 70's, o sea cualquiera que no hiciera fotografía social en blanco y negro de la calle o de los movimientos sociales o de fotoperiodismo, no era fotógrafo ¿me explico?, y eso empezó a cambiar igual, ve ahorita lo que está pasando fotográficamente, pues hay muchísimas tendencias, entonces, eso igual pasó y mi padre tuvo el criterio suficiente como para reconocer que las cosas estaban cambiando, que la industria estaba cambiando, que estábamos empezando a entrar en otra etapa y eventualmente en una crisis en los 70's del cine nacional, eso fue lo que hizo que mi padre pudiera seguir viviendo de su trabajo.

**E.-** Claro, refiriéndonos al estilo que estaba construyendo Gabriel Figueroa, hay un número grande, ahorita no recuerdo la cantidad de películas que hizo en blanco y negro, pero fueron más películas en blanco y negro que realizó que las películas a color, creo tengo entendido que las películas a color llegó como a los 50's más o menos y todavía Gabriel Figueroa trabajaba con blanco y negro, que pudiera ser parte de su propio estilo el que usara el blanco y negro, ¿Cuál sería o cuál fue más bien el concepto de esta adaptación a las nuevas tecnologías de las películas a color en Gabriel Figueroa? ¿Por qué prefería en ya los momentos en los que ya había películas a color, porqué preferiría sobre estas películas todavía trabajar con Blanco y negro?

**G.-** No era una decisión personal, es un trabajo en equipo, el director es el que ve la historia en color o en blanco y negro y en ese momento si a lo mejor si no había como en ese momento un laboratorio color en México, todavía era viable hacer películas blanco y negro por costos por ejemplo entre otras cosas, o porque 1962 La noche de la iguana, John Houston decide hacerla en blanco y negro, no decide hacerla en color, no es una decisión de Figueroa, es un conjunto de variables que se da dentro del cine, son muchas consideraciones y sobre todo consideraciones monetarias, entonces, no es que mi padre dijera ah no, ésta la filmó en blanco y negro y ésta la filmo en color, no, era cuestión de la producción, a él lo que le echaran él se la aventaba como le dieran las cartas, claro si él era productor o era parte de la producción y podía tomar otro tipo de decisiones, las tomaba.

**E.-** ok, ya por último, Gabriel Figueroa sí dejó un legado muy importante e imborrable en la industria del cine en México y además de que formó parte de la construcción del imaginario nacionalista que en ese momento estaba sucediendo, junto con los otros artistas plásticos, fue integrante del gremio de artistas que se dedicaron a, de cierta manera, al engrandecimiento y enaltecimiento cultural de México, por todos estos contextos fue muy grande el cómo fue aceptado el nacionalismo en México y que gracias a ello también la industria cinematográfica se colgara en este imaginario y también fuera una industria potencialmente activa en esos años en, por ejemplo el cine de oro, basándonos en la actualidad, ¿Cuáles

podrían ser las condiciones para que pudiera existir nuevamente un cine de Oro en estos tiempos?

**G.-** Uy, tendría que haber muchísimas condiciones, la primera es que hubiera en el imaginario nacional algo en lo que todos pudiéramos sentirnos identificados, si el cine nacional abordara realmente los problemas profundos que tiene México como sería el narcotráfico, o como sería la violencia y la corrupción dentro del estado, nosotros iríamos al cine a ver esas películas, pero si te siguen poniendo cómo deshacerte de tu patán, como película, a mí no me interesa en lo más mínimo ir a ver eso, un imaginario nacional sólido como fue el nacionalismo, pero ahora si tú quieres una serie de películas que abordara los desastres naturales como los sismos, una buena película sobre eso, o una buena película como fue la de Tlatelolco, eso es lo que podría hacer que hubiera cohesión social, ¿por qué? Porque el cine es un medio que junta a las personas y es un medio estratégico que el gobierno debería favorecer para que hubiera una unidad nacional, pero ahorita pues obviamente la perversión de nuestros gobernantes es de que menos sepamos los unos de los otros, menos vamos a poder cuestionar el poder que ellos ejercen, entonces, eso es algo que el cine podría abordar, te voy a dar un ejemplo internacional, después del 9-11 de los Estados Unidos, George Bush se fue a hablar con los productores de cine de Hollywood, y prácticamente les exigió que empezaran a hacer películas sobre terrorismo, y ahorita es el tópico de series de televisión, de películas, se convirtió en el imaginario de los gringos, el temor al terrorismo, por otro lado, es una estrategia de culturización en el mundo, si tú a un niño de Burkina Faso le enseñas una foto de Sylvester Stallone con un rifle y con una bandana, te dice Rambo, ¿qué más culturización quieres que eso? Entonces, para los Estados Unidos el cine es una penetración cultural mundial, México no lo ha hecho, al contrario, yo alguna vez oí a un secretario de economía de México diciendo que si de él dependiera él terminaría con el cine nacional, nada más para que te des cuenta de dónde estamos parados.

**E.-** Si, claro, parte del reflejo que tiene Gabriel Figueroa sobre la meca del cine tiene mucho que ver el movimiento político ¿no?

**G.-** Claro y sobre todo que no nada más hizo un movimiento nacionalista y un cine nacional, era una figura internacional, trabajó con los mejores directores del mundo, era cuando México proponía cosas, ahora los verdaderos talentos mexicanos se tiene que ir a otra parte del mundo a hacer películas para otro público que ya no es necesariamente el mexicano, y que indudablemente son los genios del cine, pues entonces ahí está.

**E.-** Tan solo en estos tiempos actuales, lo que es la animación digital dentro de esta industria cinematográfica está muy bien puesta internacionalmente, sin embargo, en México no, no tiene la fuerza que quizá debería de tener y supongo yo que es también por la intermediación política de no apoyar estos recursos.

**G.-** No, es además una cuestión económica, pues si tú ves cómo en otros países en el mundo hacen cine, digo, donde no hay bombazos y donde no hay lugares utópicos y donde todo eso no sucede, sino son historias maravillosas, Abbas Kiarostami era un director iraní, hacía unas películas maravillosas deliciosas así simplitas simplitas, filmadas como se debe filmar, yo amputo, no tenía que echarle demasiado efectos especiales, eso es una tendencia gringa a edulcorar absolutamente todo lo que toca.

**E.-** Claro, y bueno ya sin más por el momento yo creo que ya terminamos las preguntas de aquí, me quedé con muchas ganas de preguntar más y conocer un poco más (**G.-** Que bueno que ya no hay más, porque tengo mucho trabajo, perdóneme pero...[risas]) si está bien, no se preocupe de verdad le agradezco que me haya dado este tiempo y para ha sido todo un placer y un honor haber platicado con usted (**G.-** Muchas gracias) sobre todo también conocerlo, espero también próximamente conocer un poco más de su trabajo, creo que aunque no se dedicó exactamente al cine tiene proyectos importantes, a mí me pareció muy importante la arquitectura utópica, dice que ya tiene otros proyectos, me gustaría también conocerlos y que no sea esta ocasión la última en la que pueda platicar con usted, (**G.-** Pues aquí estoy a sus órdenes). Muchas gracias, le agradezco la atención.

# ANEXO 3

## Filmografías de Gabriel Figueroa

PELÍCULAS CON EMILIO FERNÁNDEZ							
AÑO	PELÍCULA	COLOR	PRODUCTORA	AÑO	PELÍCULA	COLOR	PRODUCTORA
1943	<i>Flor silvestre</i>	B/N	Films Mundiales	1949	<i>The torch (del odio nace el amor)</i>	B/N	Eagle Lion
1943	<i>María Candelaria</i>	B/N	Films Mundiales	1950	<i>Un día de vida</i>	B/N	Cabrera Films
1944	<i>Bugambilia</i>	B/N	Films Mundiales	1950	<i>Víctimas del pecado</i>	B/N	Producciones Calderón
1944	<i>Las abandonadas</i>	B/N	Films Mundiales	1950	<i>Islas Marías</i>	B/N	Rodríguez Hermanos
1945	<i>La perla</i>	B/N	Águila Films	1950	<i>Siempre tuya</i>	B/N	Cinematográfica Industrial Productora de Películas
1946	<i>Enamorada</i>	B/N	Panamericana Films	1951	<i>La bienamada</i>	B/N	Producciones México
1947	<i>Río Escondido</i>	B/N	Raul de Anda	1951	<i>El mar y tú</i>	B/N	Producciones Galindo Hermanos
1948	<i>Maclovía</i>	B/N	Filmex	1952	<i>Cuando levanta la niebla</i>	B/N	Televoz
1948	<i>Salón México</i>	B/N	Films Mundiales	1953	<i>La rosa blanca</i>	B/N	Películas Antillas
1948	<i>Pueblerina</i>	B/N	Ultramar Films	1954	<i>La rebelión de los colgados</i>	B/N	José Kohn
1949	<i>La malquerida</i>	B/N	Francisco de P. Cabrera	1955	<i>La Tierra del Fuego se apaga</i>	B/N	Mapol
1949	<i>Duelo en las montañas</i>	B/N	CLASA Films Mundiales	1956	<i>Una cita de amor</i>	B/N	Cinematográfica Latino Americana y Unipromex

PELÍCULAS CON LUIS BUÑUEL							
AÑO	PELÍCULA	COLOR	PRODUCTORA	AÑO	PELÍCULA	COLOR	PRODUCTORA
1950	<i>Los olvidados</i>	B/N	Ultramar Films	1960	<i>The young one</i>	B/N	Producciones Olmeca
1952	<i>Él</i>	B/N	Ultramar Films	1962	<i>El ángel exterminador</i>	B/N	Gustavo Alatríste
1958	<i>Nazarín</i>	B/N	Producciones Barbachano ponce	1964	<i>Simón del desierto</i>	B/N	Gustavo Alatríste
1959	<i>Los ambiciosos</i>	B/N	Filmex y Films Broderie				



# **BIBLIOGRAFÍA**





# BIBLIOGRAFÍA

## Referencias impresas

Álvarez Bravo, L., Oles, J., & Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo. (2012). *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época*. México, D.F.: Editorial RM : Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo.

Andrade, L. (2003). *Siete inmigrados del surrealismo* (1a. ed). México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Bajac, Q., Chéroux, C., Centre Pompidou, Fotomuseum Winterthur, & Fundación MAPFRE (Eds.). (2010). *La subversión de las imágenes: surrealismo, fotografía, cine* ; [con motivo de la Exposición La Subversión de las Imágenes. Surrealismo, Fotografía, Cine Centre Pompidou, Paris 23 septembre 2009 - 11 enero 2010, Fotomuseum Winterthur, Winterthur 26 febrero - 24 mayo 2010, Fundación MAPFRE, Madrid 17 junio - 12 septembre 2010]. Madrid: TF.

Becerra, E. (Ed.). (2013). *El surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*. Madrid: Abada Editores.

Brading, D. A. (1988). *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. México, D.F.: Ediciones Era.

Buñuel, L., & López Villegas, M. (2000). *Escritos de Luis Buñuel* (1. ed). Madrid: Editorial Páginas de Espuma.

Careaga, G. (1978). *Mitos Y Fantasías de la Clase Media en México*. México: Moritz.

Castro, M., & Irwin, R. M. (2011). *El cine mexicano "se impone": mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*. México: Universidad nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura.

Centro de Estudios Económicos y sociales del Tercer Mundo, A.C, & Instituto de Investigaciones Estéticas U.N.A.M. (1981). Leopoldo Méndez: *Artista de un pueblo en lucha*.

Cimet, E. (1992). *Movimiento muralista mexicano: ideología y producción* (1a ed). México, D.F: División de Ciencias y Artes para el Diseño.

COLOQUIO DE HISTORIA DEL ARTE (9 : 1983 : MEXICO) . (1986). *El nacionalismo y el arte mexicano* (1a ed). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Ed.). (2000). *Buñuel: una mirada del siglo XX*. México, DF: CONACULTA [u.a.].

de los Reyes, A. (1987). *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México, D.F.: Editorial Trillas.

de los Reyes, A. (1981). *Cine y sociedad en México, 1896-1930* (1a ed, Vol. 1). México: Universidad Nacional Autónoma de México : Cineteca Nacional.

Figarella, M. (2002). Edward Weston y Tina Modotti en México: su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario (1. ed). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Figueroa, G., Figueroa Flores, G., & Soler, J. (2005). *Gabriel Figueroa: memorias*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México : DGE/Equilibrista.

Figueroa, G., Monterde, C., Morales, A., González, R., Salvesen, B., Fundación Televisa, ... Los Angeles County Museum of Art (Eds.). (2013). *Bajo el cielo de México: Gabriel Figueroa, arte y cine* (Primera edición). México, D.F. ;[Madrid]: Fundación Televisa.

García Krinsky, E. C., Casanova, R., & Canales, C. (Eds.). (2005). *Imaginario y fotografía en México: 1839-1970*. Barcelona: Lunweg.

García Riera, E. (1988). *México visto por el cine extranjero*. [...]: 1941/1969 (1 ed, Vol. Tomo 3). México: Ed. Era [u.a.].

García Riera, E., Instituto Mexicano de Cinematografía, Canal 22 (Television station : Mexico), & Universidad de Guadalajara. (1998). *Breve historia del cine mexicano: primer siglo, 1897-1997*. México, D.F., México; Zapopan, Jalisco, México: Instituto Mexicano de Cinematografía ; Ediciones Mapas.

García Riera, E., & Miquel, A. (2003). *El juego placentero: crítica cinematográfica, 1955-1961* (1. ed). Guadalajara, Jalisco: Universidad de Guadalajara : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes : Gobierno del Estado de Jalisco : Gobierno del Estado de Colima : Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

Garduño, A., & Museo de Arte Moderno (Mexico) (Eds.). (2010). *Facturasymanufacturasdelaidentidad: las artes populares en la modernidad mexicana*. México, D.F: Amigos del Museo de Arte Moderno : IXE : Museo de Arte Moderno.

González Cruz Manjarrez, M., & Modotti, T. (1999). *Tina Modotti y el muralismo mexicano* (1. ed). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Higgins, C. (2008). *Gabriel Figueroa: nuevas perspectivas* (1. ed). México, D.F: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones.

Huacuja del Toro, M. (1997). *Los artistas de la técnica: historias íntimas del cine mexicano* (1. ed). México, D.F: Plaza y Valdés.

Instituto Nacional de Bellas Artes. (2017). *Un cine revolucionado*. (E. Useda Miranda, M. H. Rangel Guerrero, & M. Casanova Zamudio, Eds.) (1a. ed). México, D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Lowe, S. M., Modotti, T., Weston, E., & Barbican Art Gallery (Eds.). (2004). *Tina Modotti & Edward Weston: the Mexico years* ; [published on the occasion of the Exhibition Tina Modotti & Edward Weston: the Mexico Years, 29 April - 1 August 2004, Barbican Art Gallery, Barbican Centre, London]. London: Merrell.

Lozoya, J. A. (1992). *Cine mexicano*. México. Instituto Mexicano de Cinematografía.

Mascelli, J. V., & Uribe Jiménez, M. del C. (2012). *Las cinco claves de la cinematografía: técnicas para la realización filmica*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

Mraz, J. (2014). *México en sus imágenes* (Primera edición). México, D.F: Artes de México y del Mundo.

Ojeda Revah, M. (2004). *México y la Guerra Civil Española*. Madrid: Turner.

Peredo Castro, F. (2011). *Cine y propaganda para Latinoamérica: México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta* (2a. Edición). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Pérez Montfort, R. (2000). *Avatares del nacionalismo cultural: cinco ensayos*. [Morelos, Mexico] : México, D.F: CIDHEM ; CIESAS.

Pérez Zamudio, A., Maillé, M., & Monteverde, F. (2008). *Gabriel Figueroa. Travesías de una mirada*. México, DF: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes Centro Nacional de las Artes Centro de la Imagen Editorial RM.  
Puelles Romero, L. (2005). *El desorden necesario: filosofía del objeto surrealista*. Murcia: Ed. Cendeac.

Sánchez Lacy, A. R., & Orellana, M. (2006). *El arte de Gabriel Figueroa* (3a ed., Vol. 2). México, D.F.: Artes de México.

Serra Rojas, A. (1994). *Mexicanidad: proyección de la nación mexicana hacia el siglo XXI*. México, D.F.: Porrúa.

Paz, O. (1987). *Los privilegios de la vista: arte de México* (1a ed). México, D.F: Fondo de Cultura Económica.

Sánchez Vidal, A. (Ed.). (2004). *Los olvidados: una película de Luis Buñuel* (1. ed). México, D.F: Fundación Televisa.

Secretaría de Relaciones Exteriores, & Sara Bolano. (2000). *Gráfica mexicana contemporánea: nuevas adquisiciones de obra de arte*, 2000. México, D.F: Secretaría de Relaciones Exteriores.

Tovar, R., Gerardo Estrada, & Sylvia Pandolfi. (1996). *Gabriel Figueroa y la pintura mexicana*. Ciudad de México.

Tuñón, J. (1998). *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen* (1939-1952) (1. ed). México, D.F: Colegio de México : Instituto Mexicano de Cinematografía.

Useda Miranda, E., Instituto Nacional de Bellas Artes (Mexico), Instituto Mexicano de Cinematografía, & Museo Nacional de Arte (Mexico) (Eds.). (2012). *El ojo y sus narrativas: cine surrealista desde México* (Primera edición). México, D.F: Ediciones El Viso : Instituto Nacional de Bellas Artes : Instituto Mexicano de Cinematografía.

## Referencias electrónicas

Benigno, C. (s/f). **HUGO BREHME: EL PAISAJE ROMÁNTICO Y SU VISIÓN SOBRE LO MEXICANO** | Dimensión Antropológica. Recuperado el 13 de noviembre de 2017, a partir de <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=1683>

**EL CINE EXPRESIONISTA ALEMÁN** | Temakel. (s/f). Recuperado el 29 de septiembre de 2017, a partir de <http://www.temakel.com/cineexpresionista.htm>

**Fotógrafos en México** (Getty Research Institute). (s/f). Recuperado el 24 de octubre de 2016, a partir de [http://www.getty.edu/research/tools/guides\\_bibliographies/photography\\_mexico/fotografos.html](http://www.getty.edu/research/tools/guides_bibliographies/photography_mexico/fotografos.html)

Mediodigital. (2014, Agosto). **Dr. Atl, el maestro del aeropaisaje** - Arte. Recuperado el 5 de enero de 2018, a partir de <https://culturacolectiva.com/arte/dr-atl-el-maestro-del-aeropaisaje/>

Ojeda, Aldo, (s. f.), **La importancia del grabado en México**, Recuperado el 19 de octubre de 2017 a partir de <http://maledictus.com.mx/pedagogia/LaimportanciadelgrabadoenMexico.pdf>

Pereira, A. (2011, mayo 1). **BRETON, TROTSKY Y RIVERA: MÉXICO Y LA ESPERANZA SURREALISTA**. Recuperado a partir de <https://www.yumpu.com/es/document/view/14369173/breton-trotsky-y-rivera-mexico-y-la-biblioteca-itam>

**Pictorialismo: fotografía y arte**. (2014, noviembre 26). Recuperado el 21 de agosto de 2016, a partir de [http://galeriafotocreativa.com/pictorialismo\\_fotografia\\_arte/](http://galeriafotocreativa.com/pictorialismo_fotografia_arte/)

Poniatowska, E., Buñuel, L. (1961). **Buñuel (Entrevista a Luis Buñuel)**. Recuperado el 30 de noviembre de 2017, a partir de [http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/files/journals/1/articles/7735/public/7735-13133-1-PB.pdf](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/7735/public/7735-13133-1-PB.pdf)

Sánchez, É. (2011). **Río escondido, la interfluencia cine-plástica en el imaginario artístico revolucionario** (p. 13). Presentado en Primer Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico, Ciudad de México. Recuperado a partir de <https://coloquiocine.files.wordpress.com/2011/10/ecc81rika-sacc81nchez.pdf>

Sancho, D. J. M. (2015, febrero 14). **Cine: Expresionismo Alemán**. Recuperado el 29 de septiembre de 2017, a partir de <https://sancho70art.wordpress.com/2015/02/14/el-cine-expresionista-aleman/>

**Y se hizo la ley** (1950-1958) - CorreCamara.com.mx. (s/f). Recuperado el 26 de agosto de 2017, a partir de [http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=historia\\_detalle&id\\_historia=76](http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=historia_detalle&id_historia=76)

