



UNDER THE MEXICAN SKY: GABRIEL FIGUEROA-ART AND FILM DIDÁCTICOS

Gabriel Figueroa Mateos (1907-1997) fue un personaje emblemático de México durante toda su prolífica carrera como fotógrafo de estudio, fotoperiodista, fotógrafo de tomas fijas o *stills*, artista de iluminación, operador de cámara y cinefotógrafo. Desde principios de la década de 1930 hasta los principios de los 80 del siglo pasado, Figueroa contribuyó a moldear una imagen evocadora y perdurable de su país, de su historia, de su paisaje y de su pueblo. Como uno de los cinefotógrafos más importantes de la llamada Época de Oro del Cine Mexicano, trabajó con los mejores directores de México, Estados Unidos y Europa, pasando por una gama variada de géneros sin perder su estilo visual distintivo y vívido.

La filmografía de Figueroa está formada por más de doscientas películas. En todas ellas, el fotógrafo muestra su capacidad técnica, su cuidadoso tratamiento de la composición e iluminación, su afinidad con la estética de otros artistas y la habilidad de seguir el paso de los cambios vertiginosos de una forma de arte que era, a la vez, entretenimiento e industria. Su talento fue reconocido en los principales festivales de cine del mundo y directores tan distinguidos como John Ford, Luis Buñuel y John Huston solicitaron su colaboración.

En los años de 1930, Figueroa entra a formar parte de un grupo vibrante de fotógrafos, cineastas, pintores, grabadores y muralistas —entre ellos Diego Rivera, José Clemente Orozco, Edward Weston y Manuel Álvarez Bravo— que pretendían transmitir el significado simbólico de la transformación del país tras las desgarradoras batallas de la Revolución Mexicana de la década de 1910. Esta exposición, que es un recorrido por los mundos tanto real como imaginario, constituye sobre todo una confirmación de que existen muchos Méxicos, de los que muchos no son otra cosa que un efecto del poder seductor de la imagen.

Charro mexicano

Al siglo XVIII se remonta la prefiguración del charro a caballo como emblema de la identidad criolla y mestiza de México. El uso de los corceles, que habían servido como instrumento de conquista a los españoles en el siglo XVI, fue por mucho tiempo privilegio de las clases dominantes. Sin embargo, la expansión de las haciendas novohispanas obligó a que los pobladores nativos hicieran de la equitación uno de sus oficios. Por esa razón el tipo del charro arraigó en las clases populares, convirtiéndose en una de las vertientes del trabajo campirano y encarnando la figura épica de un jinete diestro en el manejo de reatas y cabalgaduras. Dueño de una aura legendaria en la que convivían el romanticismo, la heroicidad y el machismo, el charro fue consagrado por la literatura, la música, la danza y las artes visuales como símbolo de la nacionalidad mexicana, sobre todo durante las primeras décadas de la era posrevolucionaria.

En el México urbanizado e industrial, la figura del charro nutria la evocación-invencción nostálgica de costumbres y tradiciones pueblerinas. La industria del entretenimiento sacó buen provecho de un personaje mítico que guardaba poca relación con la realidad del campo mexicano y no tenía más hazañas que presumir que sus amoríos y parrandas.

En 1936 Gabriel Figueroa tuvo su primera oportunidad como director de fotografía en el largometraje *Allá en el Rancho Grande*. Bajo la dirección de Fernando de Fuentes, la película fue un éxito internacional y creó la fórmula de la "comedia ranchera", género pintoresco y bucólico que se estableció como marca registrada del cine mexicano. El charro, especialmente en su versión romántica y cantarina, se convirtió en el pilar fijo de películas de folclor impostado. Iconos arquetípicos como el charro, frecuentes en la filmografía de Figueroa, han sido ampliamente reproducidos, reelaborados, parodiados y deconstruidos por innumerables artistas, escritores y cineastas mexicanos y latinos, entre ellos Rubén Gámez, Rodrigo García, Guillermo Gómez-Peña, Gonzalo Lebrija y el *Slanguage*.

Revolución

La Revolución Mexicana estalló en 1910 como insurrección contra la dictadura de Porfirio Díaz. Tras diez años de batallas, alianzas, desencuentros, traiciones y negociaciones, el movimiento armado, conocido

popularmente como *La Bola*, preparó el camino a un Nuevo régimen político que proclamaba representar a los sectores populares, obreros y campesinos. En la pantalla grande, la Revolución fue material de noticiarios, campañas de propaganda y recreaciones ficticias de personajes legendarios y atallas heroicas. A lo largo de los años 30 y 40, *La Bola* se consolidó como mito cinematográfico.

Figueroa se desempeñó como fotógrafo de tomas fijas, operador de cámara y cinefotógrafo en las primeras películas que contribuyeron a moldear la memoria popular del conflicto revolucionario: *La sombra de Pancho Villa* (1932, Miguel Contreras Torres), *Enemigos* (1933, Chano Urueta), *Vámonos con Pancho Villa* (1935, Fernando de Fuentes), *La Adelita* (1937, Guillermo Hernández Gómez y Mario de Lara) y *Los de abajo* (1940, Chano Urueta). Años más tarde, Figueroa señalaría a este último filme como una de las primeras muestras de su estilo fotográfico, el cual compartía la estética de los maestros del muralismo mexicano, quienes tuvieron una gran influencia en el desarrollo de la cultura posrevolucionaria.

La recreación fílmica de la Revolución se sirvió de trabajos gráficos y pictóricos, canciones populares, obras literarias, fotografías y documentales. Esta recuperación multidisciplinaria de la memoria de la insurrección iba dirigida a suscitar el orgullo nacional y a refrendar el acervo iconográfico que servía como fuente de legitimidad al régimen político dominante. Las películas sobre la Revolución dejaron su marca en la imaginación popular y ejercieron su influencia sobre otras representaciones de la lucha armada, contribuyendo a la creación de un género autorreferencial.

Paisaje

A través de sus artes fotográficas, Figueroa revaloró el paisaje campirano como seña de identidad nacional. Nunca antes un simple trasfondo para la acción humana —la tierra desbordante y paradisiaca o inhóspita e indiferente— definió el ambiente y el mensaje de una película. *En Río Escondido* (1948, Emilio Fernández), María Félix camina por el árido desierto mexicano, azotada por el viento, para llegar al pequeño poblado donde ha sido destinada como maestra. Por el contrario, los islotes y canales de Xochimilco que se muestran en *María Candelaria* (1944, Emilio Fernández) constituyen un refugio edénico para los indígenas que

permanecen en ellos a pesar de la llegada de los blancos. En ambos casos, la tierra refleja los dilemas centrales de los personajes que se enfrentan a los cambios sociales posrevolucionarios.

Los paisajes dramatizados de Figueroa –cielos nublados, terrenos escarpados, olas rompientes– dan prueba de su reverencia por la belleza natural y de su dominio de un arte pictórico-cinemático. Su habilidad para la composición procede del estudio concienzudo de la pintura del Renacimiento, que le enseñó cómo crear simetría y orden. De la pintura contemporánea tomó otras lecciones: desde la perspectiva curvilínea del *Dr. Atl* hasta la composición de las figuras de Diego Rivera. En su búsqueda constante de vistas que intensificaran el impacto de la naturaleza, Figueroa perfeccionó sus técnicas fotográficas, usando, entre otros recursos, filtros infrarrojos “para contrarrestar la capa de la atmósfera” y ganar mayor profundidad de campo. Su objetivo final era lograr que cada escena fuera no sólo bella sino significativa. Como dijo el novelista Carlos Fuentes, comentando las películas de Figueroa, “la Naturaleza es el marco de la historia y la historia es el marco de la violencia”.

Artistas Extranjeros

En las décadas de 1920 y 1930, artistas, escritores y cineastas de todo el mundo contribuyeron a revitalizar la vida artística de México. Muchos de ellos se sintieron atraídos por las energías sociales y creativas desatadas por la Revolución, las cuales parecían hacer posible una ruptura radical con las tradiciones artísticas y las costumbres sociales.

En contraposición a la visión romántica del país hecha popular por una generación anterior de artistas extranjeros, el fotógrafo Edward Weston escribió: “Yo podría definir mi trabajo en México como una lucha para no caer en su pintoresquismo natural”. Con la asistencia de su segundo hijo, Brett, Weston y Tina Modotti fotografiaron monumentos, el arte popular y la arquitectura vernácula para la influyente obra *Ídolos tras los altares*, de la antropóloga Anita Brenner, un libro que rastrea las huellas de la historia estética de México desde sus raíces precolombinas hasta los maestros del modernismo mexicano.

El cineasta ruso Sergei Eisenstein y su equipo –Grigori Aleksandrov y Eduard Tisse– llegaron a México en diciembre de 1930 con la idea de hacer una película que iba a llamarse *¡Que viva México!* Concebida como una “vasta y multicolor sinfonía fílmica” sobre el país que Eisenstein había vislumbrado en los grabados de José Guadalupe Posada, en las conversaciones con Diego Rivera y en las páginas de *Ídolos tras los altares*, el filme tropezó con obstáculos múltiples y quedó sin terminar.

Las perspectivas extranjeras de estos innovadores en los ámbitos de la fotografía y el cine influyeron en la definición de la mexicanidad que Figueroa y su generación de artistas adoptaron como herencia.

Réquiem

Tras el triunfo de la revolución armada de 1910, México se vio sometido a un intenso proceso de autodescubrimiento. La Secretaría de Educación Pública puso en marcha un ambicioso proyecto para renovar la cultura nacional. Temas y símbolos recogidos de las tradiciones y artes populares –volcanes, magueyes, Calaveras con muecas sonrientes– sirvieron de aliento a una mexicanidad que había sido menospreciada y ahora se proponía como fuente de orgullo.

Como otros artistas mexicanos que fueron sus maestros y contemporáneos, entre ellos Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Leopoldo Méndez, Figueroa abrazó la épica y la tragedia como expresión dominante de la historia de su país. La muerte y el duelo tenían un lugar prominente en la imaginación social de una nación que no olvidaba la violencia de la conquista española ni los efectos devastadores de sus conflictos internos y de las invasiones extranjeras. Las condiciones precarias de muchas poblaciones rurales, sujetas a las arbitrariedades de caciques y políticos, eran asimismo propicias para que la vida mostrase su fragilidad y la Calaca su señorío.

En varias de sus películas, Figueroa recuperó el aliento de ese *pathos* colectivo y rindió homenaje a las tradiciones funerarias del pueblo mexicano. En *Flor silvestre* (1943, Emilio Fernández), citó la pintura *El réquiem de Orozco* (1928); en *Macario* (1960, Roberto Gavaldón), viajó a las cavernas del inframundo donde ardían las velas que medían la permanencia de los vivos; en *Pedro Páramo* (1967, Carlos Velo), dio forma a

los murmullos de un pueblo-fantasma. Mediante composiciones maestras de figuras con rebozos, rostros apesadumbrados, llamas parpadeantes y sombras profundas, Figueroa retrató los trágicos momentos finales de vidas imaginarias.

Cine y las artes gráficas

Gabriel Figueroa quiso crear con la cinematografía lo que otros artistas, igualmente inspirados por el nacionalismo posrevolucionario, habían logrado hacer con el grabado, la música y la pintura. Reconoció en todo momento la influencia de Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Leopoldo Méndez, a quienes describía como "maestros míos en el modo de ver a los hombres y a las cosas". A su vez, los artistas dedicados a los medios tradicionales comprendían que el cine era una forma crucial del arte en los tiempos modernos.

La colaboración entre Figueroa y Méndez, que se inició en 1947 y fructificó en media docena de películas, es un ejemplo de intercambio creativo. Como explicó el mismo Figueroa, "le dábamos un filme recién acabado, él interpretaba el tema y hacía ocho o diez grabados que usábamos como fondo para los títulos ... era una posibilidad totalmente nueva, ver un grabado aumentado a este tamaño, era un auténtico mural". Junto a las voces dramáticas y la música, las imágenes de Méndez establecieron y resumieron los temas centrales de películas como *Río Escondido*, *Pueblerina* y *Un día de vida* (1948, 1949 y 1950, Emilio Fernández).

Méndez participó en la fundación del Taller de Gráfica Popular en 1937. Dedicado al arte comprometido socialmente, era muy consciente de que el cine, más incluso que las pinturas murales o los cartels de grandes dimensiones, llegaba a audiencias más amplias y diversas. Ambos, Figueroa y Méndez, adaptaron sus estilos a películas concretas, tomando como base sus implícitos acuerdos en los valores de una estética nacionalista.

Emilio "El Indio" Fernández

Emilio Fernández Romo (1904-1986) no tiró por la borda un consejo que le dieron cuando trabajaba como extra y actor de reparto en Hollywood. Adolfo de la Huerta, expresidente mexicano en el exilio, le dijo: "Aprenda usted a hacer cine y regrese a nuestra patria con ese bagaje. Haga cine nuestro

y así podrá usted expresar sus ideas de tal modo que lleguen a miles de personas. No tendrá ningún arma superior a ésta”.

Hijo de padre español y madre india kikapú —de ahí el apodo de *El Indio*—, Fernández presumía haber participado en la Revolución Mexicana. Tras escapar de la prisión de Santiago Tlatelolco, huyó a Estados Unidos y con el tiempo llegó a Hollywood. En 1933, luego de aprender los rudimentos de la producción cinematográfica, regresó a México y se estableció como actor, guionista y director.

La colaboración entre Figueroa y Fernández comenzó en 1943, durante la filmación de *Flor silvestre* y *María Candelaria*. Figueroa llegó a filmar 24 de las 41 películas de Fernández. Macho dentro y fuera de la pantalla, nacionalista al extremo de la demagogia y el sentimentalismo, *El Indio* Fernández declaró en una ocasión: “Sólo existe un México: el que yo inventé”. Esta invención, sin embargo, no habría sido posible sin los rostros de actores como Dolores del Río y Pedro Armendáriz, los guiones de Mauricio Magdaleno y las imágenes filmadas por el cinefotógrafo a quien Diego Rivera consideraba creador de “murales ambulantes”.

Metrópoli

Entre 1930 y 1970, la población de México creció más del doble y provocó un notable crecimiento de las ciudades. La cinematografía mexicana se alejó del mundo campirano, se internó en los laberintos citadinos y reflejó el desarrollo de las nuevas costumbres urbanas. Barrios, suburbios, calles, vecindades, edificios de apartamentos, azoteas, negocios comerciales, clubes nocturnos y zonas rojas se convirtieron en escenarios principales de las historias fílmicas.

El cinefotógrafo Figueroa, de probada maestría en los espacios a cielo abierto, demostró estar igualmente capacitado para las comedias, tragedias y melodramas de la convivencia citadina. Desde *Mientras México duerme* (1938, Alejandro Galindo) hasta *México 2000* (1983, Rogelio A. González), Figueroa filmó escenas que documentaban el surgimiento, el florecimiento y la fragmentación de un orbe metropolitano que era lo mismo objeto de celebraciones que de condenas. Estas películas se centraban en las vidas de campesinos que llegaban a la gran ciudad, ladrones, prostitutas, niños

de la calle, empleados de medio pelo e integrantes de una emergente clase media.

Los olvidados (1950, Luis Buñuel) fue sin duda el documento más realista y descarnado que la cinematografía mexicana produjo, a mediados del siglo XX, sobre la vida de los habitantes pobres en la ciudad de México. Bajo la austera dirección de Buñuel, Figueroa hizo a un lado su talento para el preciosismo fotográfico y ayudó a la concisión visual de una obra maestra que se colocó en las antípodas del melodrama.

Las historias de la ciudad se prestaban a la estetización cinemática de los placeres de la noche. Las escenas nocturnas dieron a Figueroa la oportunidad de demostrar su habilidad para manipular la luz y la sombra, al igual que su afinidad con el cine expresionista alemán y el cine noir americano. En estas películas, la noche servía de refugio a personajes desdeñosos de la ley y de la moralidad social. Las estaciones del viacrucis noctámbulo iban del festivo cabaret a la sombría morgue, como sucede en las películas *Salón México* (1948) y *Víctimas del pecado* (1951), ambas dirigidas por Emilio Fernández.

Color y telenovela

Para finales de los años 60, la industria del cine mexicano daba señales de fatiga, incapaz de renovarse en sus contenidos y modos de producción. La televisión, por otra parte, estaba en proceso de convertirse en el principal entretenimiento hogareño. La filmografía de Figueroa dio cuenta de esos cambios. El cinefotógrafo que en los años cincuenta había colaborado en comedias populares protagonizadas por la estrella internacional *Cantinflas*, en los años 60 y 70 participó en la adaptación fílmica de telenovelas de éxito. En ese periodo, sin embargo, todavía hubo lugar para filmes de gran calidad como *Días de otoño* (1963, Roberto Gavaldón). Basada en un relato del enigmático escritor B. Traven y protagonizada por la actriz Pina Pellicer, esa película, filmada en blanco y negro, cuenta la historia de una boda y un embarazo imaginarios, teniendo como escenario una ciudad con aspiraciones de modernidad.

Para finales de la década de los años 60, la explosión del color sintético había dejado su huella en la estética de Figueroa. Aunque ya había tratado antes con el material a color en *La doncella de piedra* (1956, Miguel M.

Delgado), se sintió incómodo al no poder revisar los materiales filmados porque debían procesarse fuera de México. Sin embargo, con el correr de los años 60 y 70, sacó provecho de la mayor variedad cromática que hizo posible la producción a bajo costo de tintes y pigmentos. La película *El amor tiene cara de mujer* (1973, Tito Davison), adaptada de una telenovela argentina que había hecho furor en México en 1971, manifestó una brillante sensibilidad a los colores suaves que marcaban, sin duda, una ruptura con su gran estilo cinematográfico.

Luis Buñuel

Luis Buñuel (1900-1983) dirigió 32 películas en toda su vida. De ellas, 20 fueron rodadas en México con la colaboración de artistas y técnicos mexicanos. Gabriel Figueroa fue el cinefotógrafo de *Los olvidados* (1950), *Él* (1953), *Nazarín* (1959), *La fièvre monte à El Pao / Los ambiciosos* (1959), *La joven* (1960), *El ángel exterminador* (1962), y *Simón del desierto* (1965).

Como artistas, el director surrealista Buñuel y el realista romántico Figueroa tenían muy poco en común. Esas diferencias se hicieron evidentes en la filmación de *Nazarín*: "Fue ... durante este rodaje cuando escandalicé a Figueroa, que me había preparado un encuadre estéticamente irreprochable, con el Popocatepetl al fondo y las inevitables nubes blancas. Lo que hice fue, simplemente, dar vuelta a la cámara para encuadrar un paisaje trivial, pero que me parecía más verdadero, más próximo. Nunca me ha gustado la belleza cinematográfica prefabricada". Estos desacuerdos estéticos no impidieron que Figueroa siguiera asistiendo a Buñuel en la realización de proyectos que a la fecha son brotes atípicos y provocadores en la historia del cine mexicano.

Manuel Álvarez Bravo (1902-2002), uno de los fotógrafos mexicanos más notables de su tiempo, trabajó como fotógrafo de fijas o *stillman* en *Nazarín*. Sus *stills*, destinados a servir como bitácora de la producción y como material promocional de la película, no dejan de tener una mirada autoral. Con ellos Álvarez Bravo puso de relieve que una producción fílmica es una puesta en escena donde suelen desarrollarse muchas películas a la vez.

Hollywood

Figueroa llegó por primera vez a Hollywood en 1935, apoyado por una beca de la compañía mexicana Cinematográfica Latinoamericana, S.A. (CLASA). Durante esa estancia conoció y se volvió aprendiz de Gregg Toland, el famoso cinefotógrafo que años después filmaría *Citizen Kane*, de Orson Welles (1941). En las décadas siguientes, Figueroa encontró trabajo e inspiración artística en los estudios de Hollywood. Al fallecer Toland en 1948, el magnate de cine Samuel Goldwyn pidió a Figueroa que tomara el puesto de su mentor. El cinefotógrafo lo rechazó, a pesar de los generosos términos que se le ofrecían. Prefirió su independencia creativa y seguir siendo parte de la comunidad de artistas que habían impulsado la industria cinematográfica de su país.

Figueroa tenía motivos fundados para resistirse al traslado a Los Ángeles. Sus lazos con individuos y organizaciones de tendencia izquierdista, magnificados por el anticomunismo prevalente a mediados del siglo XX en Estados Unidos, lo convirtieron en motivo de vigilancia y sospechas por parte de los aparatos de seguridad del gobierno norteamericano. A finales de los años 40, Figueroa era investigado por la Oficina Federal de Investigación (FBI). En 1952, el director Elia Kazan lo llamó simpatizante comunista en su testimonio ante el Comité de Actividades No-Americanas de la Cámara de Representantes.

La permanencia de Figueroa en México no impidió que los directores americanos lo contrataran. Fungió de cinefotógrafo para directores tan distintos como John Ford, John Huston, Don Siegel, Norman Foster, Brian G. Hutton, George Schaefer y Daniel Mann. Su talent se puso a prueba en una gran variedad de producciones fílmicas: desde adaptaciones de relatos de John Steinbeck y Graham Greene hasta la ambiciosa película bélica *El botín de los valientes* (1970, Brian G. Hutton), rodada por completo en Yugoslavia, y el western moderno *Dos mulas para la hermana Sara* (1970, Don Siegel), que devolvió a Figueroa a sus historias familiares sobre la revolución en el campo mexicano.