



Antonio Arias Bernal
Material publicitario de
Fantasía Ranchera
1944
Col. Agradónceles
Film Archive

El cine en color en México: figuras esenciales

Elisa Lozano



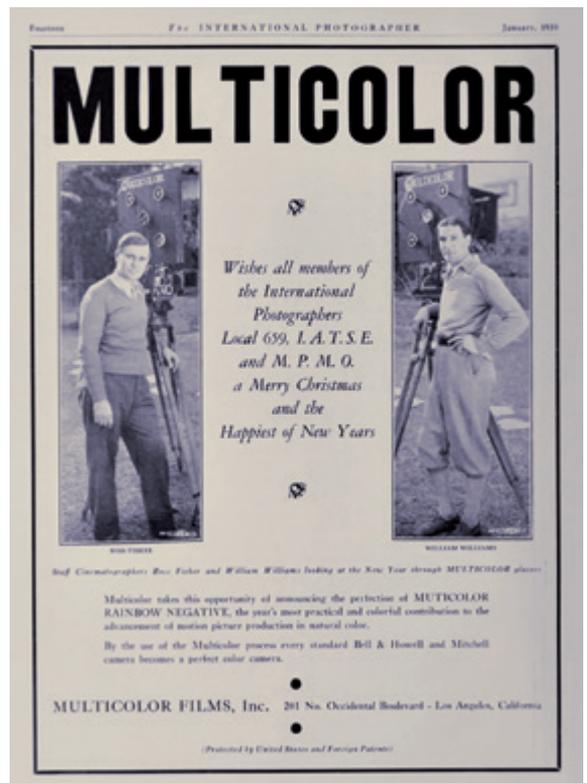
Tehuana bailando un zapateado, chinacos que portan capas de un azul intenso, chinas poblanas cubiertas con mantillas españolas, un conjunto musical que interpreta una canción tradicional a ritmo de conga. Ésas y otras excentricidades vieron los espectadores de la capital que acudieron al cine Regis la tarde del 28 de noviembre de 1934. Se trataba del corto musical *La cucaracha*, y si bien su director Lloyd Corrigan incurrió en todo tipo de imprecisiones históricas y culturales, esta producción de la compañía independiente Pioneer Pictures, Inc., fue un suceso para la RKO. El motivo: el impacto causado por los colores saturados

del “glorioso Technicolor”, un proceso que tras veinte años de invención se perfeccionaba gracias al uso de tres tiras de negativo, que permitían registrar en la película virgen los colores primarios.¹

IZQUIERDA
Material publicitario de
La Cucaracha
1943
Cine Mundial
enero de 1935

DERECHA
El cinefotógrafo Ross
Fisher en un anuncio
publicitario de la
compañía Multicolor
*The International
Photographer*
enero de 1930
Tomado de Lantern
Media History Digital
Library, University of
Wisconsin-Madison
Department of
Communication Arts

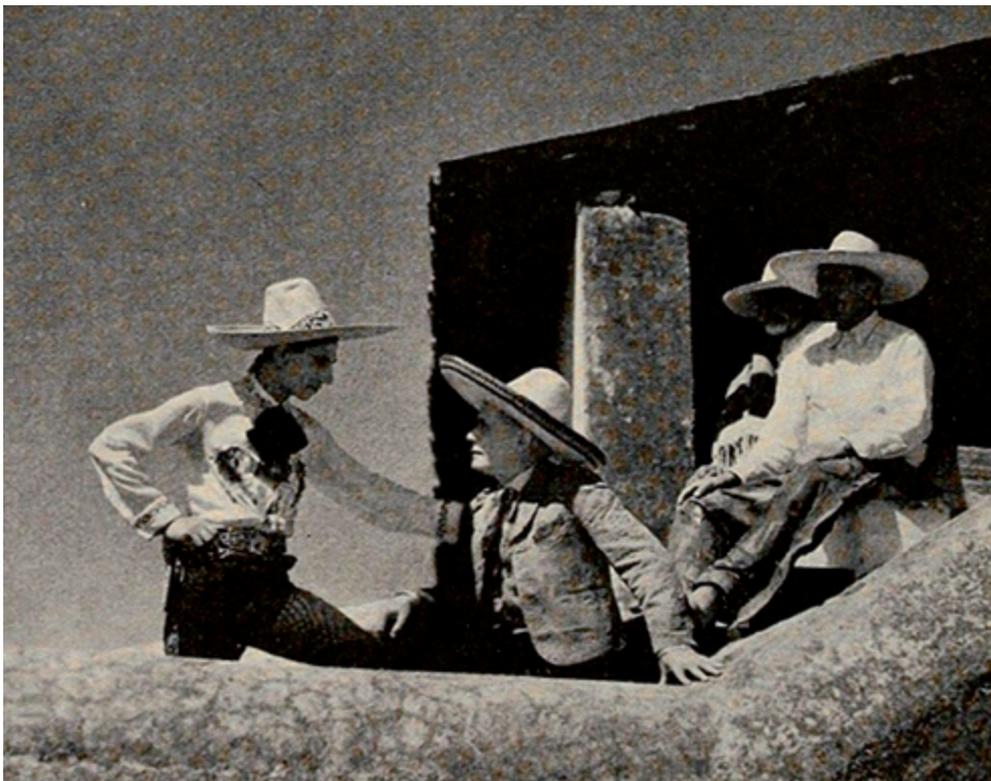
La cucaracha tuvo un costo de 65 mil dólares, una cifra muy por encima de una producción similar en blanco y negro cuyo costo promedio era de 15 mil.² Y es que el proceso que empezaba a utilizarse exitosamente de manera comercial requería de una intensa iluminación, además de un impecable proceso de revelado para no alterar los colores. Resultaba tan caro, que su uso en Hollywood se limitó en un primer momento a la producción de grandes musicales, películas épicas, de aventura, fantasía o de dibujos animados. El uso de la película policroma transformó para siempre la manera de narrar historias y de ver el cine; implicó un cambio en el esquema financiero de las casas productoras, la adaptación física de los estudios para introducir los nuevos dispositivos de iluminación, la incorporación en el equipo creativo de nuevas figuras como los directores de arte y los diseñadores de producción (que a partir de entonces trabajaron con una paleta de color), hasta la invención de un nuevo maquillaje “pancromático” por parte de la casa Max Factor.



Precedida por el éxito alcanzado durante su exhibición en los Estados Unidos, donde su productor Kenneth McGowan obtuvo el Oscar al mejor cortometraje en 1935, *La cucaracha* se convirtió en un referente para los creadores nacionales, que vieron en la explotación del folklore un filón comercial.

El primero en hacerlo fue Roberto A. Morales, ex-senador de Sonora, quien en 1936 produjo *Novillero*, bajo la dirección de Boris Maicon, cineasta ruso afincado en nuestro país. Al hacer la selección de los roles estelares, Maicon consideró el mercado extranjero, y en lugar de elegir a los galanes del momento se decidió por el astro del toreo Lorenzo Garza, el compositor de moda, Agustín Lara y la debutante Lucha María Bautista, para presentar un musical similar a *La cucaracha*. Y es que en este cortometraje también coexistían por igual manolas y chinas poblanas, retratadas aquí por el fotógrafo estadounidense Ross Fisher,³ quien había llegado a México en 1932 avalado por una larga y exitosa carrera iniciada en Nueva York y en California, como miembro de las compañías Christie Comedies, Universal, Fox, Multicolor y Cinecolor.⁴ Fisher se especializó en el manejo de la policromía, y una vez establecido definitivamente en la capital del país, enseñó el oficio a sus operadores de cámara, los jóvenes José Ortiz Ramos⁵ y Jorge Gutiérrez Zamora.⁶

Escena de *Novillero*
Cine Mundial
Hollywood, 1936
Tomado de Lantern
Media History Digital
Library, University of
Wisconsin-Madison
Department of
Communication Arts





El Cine Gráfico
Anuario
1938

La obra de Baicon ofrecía una visión pintoresquista totalmente alejada a nuestra realidad cultural —diametralmente opuesta a la presentada un par de años atrás por su paisano, Serguei M. Eisenstein en la inconclusa *¡Qué viva México!*—, pese a ello se le recibió con júbilo en el ambiente cinematográfico, como señaló el periodista Hugo del Mar:

La innovación en México de la cinematografía a colores viene a sentar un nuevo y alentador precedente [...] vimos a Lucha María Bautista cantando *Amanecer* y hasta el verde nítido de sus ojos lo pudimos apreciar perfectamente, así como la policromía de un jardín cubierto de flores y el desfile de unos charros y chinas poblanas, siendo de llamar la atención el colorido intachable.⁷

La película llamó la atención del público y la prensa, e incluso fue nota de primera página en las revistas cinematográficas de Estados Unidos,⁸ país al que Morales viajó constantemente para promover y distribuir *Novillero*, el primer cortometraje filmado a color no sólo en México, sino en Hispanoamérica.

Otra aportación de Morales es la que concierne al cine de animación a color, del que también fue precursor. En la misma década filmó los cortos *La cucaracha* y *el sapo*, *Las abejas* y *Los cinco cabritos*, que al igual que sus películas fueron procesadas en los laboratorios mexicanos Cinecolor,⁹ propiedad de Gabriel García Moreno (1880-1943), otro versátil cinematografista, que además de fundar los estudios que llevaron su nombre, registró “El proceso de color García Moreno”, también conocido como Mexicolor.¹⁰

Un amante del cine: Carlos Véjar

“Desde niño, cuando el cine aún era mudo, ya me fascinaba y era mi pasatiempo favorito. Mi afición por el cine se acrecentó cuando éste se hizo sonoro, ya que así se complementaba de lo que le hacía falta. Pero luego, llegó la magia del color, que vino a borrar los tonos grises que le daban un aspecto fantasmal”, así recordaba su infancia Carlos Véjar,¹¹ dibujante, guionista, diseñador, actor, caricaturista, pero sobre todo, un realizador apasionado. En 1936 dirigió *Alegría mexicana*, un corto musical a colores que mostraba “la vida sentimental y pintoresca de México”. El protagonista de la misma fue el célebre compositor Lorenzo Barcelata, también autor de la música y de las letras de las canciones que ahí aparecen. Los jóvenes Emilio “Indio” Fernández, Raúl de Anda, María Teresa Carrasco y el cómico “Chafflán”, completaron el reparto. Boris Maicon participó como asesor técnico, y una vez más, la fotografía en “colores naturales” estuvo a cargo de Ross Fisher. Desafortunadamente la película desapareció, pero los *stills* de la misma, en los que los actores aparecen con vestidos típicos, revela el interés del director en llevar a la pantalla un espectáculo folklórico-musical.



Equipo de producción de *Alegría mexicana* 1936
Col. Fotofija

Aparecen Lorenzo Barcelata (tercero al fondo), Carlos Véjar (de corbata y de pie junto a la cámara); a su derecha, el fotógrafo Ross Fisher; a su lado, Jorge Gutiérrez Zamora; Silvestre Bonard (detrás y de traje a su derecha); Carlos López “Chafflán”; José Ortiz Ramos (abajo de la cámara); delante de él, Ismael Rodríguez, y Raúl de Anda (extrema derecha, vestido de charro)



Las aventuras de Cucuruchito y Pinocho

Dibujos de
Salvador Bartolozzi
en el cartel de la película
*Las aventuras de
Cucuruchito y Pinocho*
1942
Col. Lluís Benejam
Archivocine

Blanca Nieves y los siete enanos, el primer largometraje de dibujos animados realizado en Technicolor por Walt Disney, fue el hito cinematográfico internacional de 1937. Con esa obra el creador demostró a sus detractores que hacer cine infantil era cosa seria, y que los niños del mundo estaban ávidos de buenas historias. Sin duda, el éxito técnico y comercial logrado por este singular creador, estimuló a Véjar para realizar un producto dirigido a los pequeños espectadores nacionales, un público históricamente ignorado por los productores. Él, que en su juventud había trabajado como dibujante para la compañía de Disney, en 1942 dirigió *Las aventuras de Cucuruchito y Pinocho*, adaptación propia de los cuentos de la

escritora y actriz Magda Donato —quien por cierto apareció en la película como la bruja—, ilustrados por su esposo, el notable ilustrador Salvador Bartolozzi, también diseñador del vestuario del film, coprotagonizado por Francisco Jambrina y la pequeña Alicia “La Pipa” Rodríguez. Los tres citados y el escenógrafo Vicente Petit, eran republicanos españoles exiliados en nuestro país a raíz de Guerra Civil. Francisco Gabilondo Soler, el popular Cri-Cri, se encargó de sincronizar la música. El responsable de la imagen fue Agustín Jiménez.¹²

Desde su primera proyección el film dividió opiniones. En México la crítica alabó “los colores primorosos, los sets de encanto y la actuación plena de gracia de todos sus intérpretes”, y la comparó con los dibujos animados de Disney.¹³ En cambio, durante su exhibición en España recibió comentarios negativos, entre ellos el del periodista Antonio Barbero, quien escribió: “Unos cómicos malos y unos chistes pésimos y unos decorados inadmisibles y un dragón intolerable. Y para colmo de males un técnico [sic] peor que los cómicos, que los chistes, que los decorados y el dragón”.¹⁴ La prensa nacional fue benévola, y la española, sospechosamente lapidaria. En pleno franquismo, no debió ser bien visto un film hecho en su mayoría por republicanos, pero más allá de las evidentes deficiencias y limitaciones de toda índole, Véjar sentó un precedente importante tanto para el cine en color, como para el despliegue de un nuevo género: el cine infantil, que aún tardaría décadas en desarrollarse.

El “auténtico” color local: *¡Así se quiere en Jalisco!*

Fernando de Fuentes, pionero en tantos frentes —el cine de terror, el cine urbano, la comedia ranchera y las películas históricas—, abrió en 1936 los mercados internacionales a México con la cinta *Allá en el Rancho grande*, que dio el primer premio a nuestro cine, en la fotografía de Gabriel Figueroa. Sin proponérselo Fernando de Fuentes detonó que a raíz de ese éxito, los productores saturaran las pantallas con temas similares, como acusaba el periodista Rubén Salazar:

La fiebre del folklore ha paralizado al cine mexicano, lo ha atado a una inexorable monotonía, insistentemente señalada por los críticos y tan tenaz, sin embargo, que nada puede desplazarla [...] El charro, la china poblana, la canción quejumbrosa, o fanfarrona, todo eso son cosas que se repiten incesante, implacablemente. Se diría que México es, sobre todo, cantores, sombreros anchos y guitarras o bien, palurdos más o menos cómicos.¹⁵

Pero De Fuentes, hombre audaz y el creador de la fórmula original —charros apuestos, indias bonitas, duelo de canciones—, filmó en 1942 *Así se quiere en Jalisco* (antes *La Lupe se va del rancho*) con Jorge Negrete, considerado ya “el artista más admirado en el cine de habla hispana”, y María Elena Marqués.¹⁶ Y es que la apuesta del realizador no estaba en el tema, sino en la estética y la técnica.

“Por primera vez en la historia, la industria cinematográfica de un país ajeno a Hollywood, llevará a la pantalla una cinta de largo metraje realizada totalmente a colores”, anunció la primera plana de *Cinema Reporter* el 29 de mayo de ese año. El proceso elegido fue el Cinecolor, y los cinefotógrafos fueron John W. Boyle, que vino desde Hollywood,¹⁷ y el experimentado Agustín Martínez Solares, quien había iniciado su carrera en los años veinte como fotógrafo de estudio, al lado de sus hermanos Gilberto y Raúl, y de Gabriel Figueroa.¹⁸

Al estreno del film, aunque parezca increíble “gustaron sobre manera las canciones y el tipismo”,¹⁹ pero resultó una comedia fallida “porque todo se subordinó al color y el color fue lo peor de la película”, como diría García Riera.

Una diva a todo color

Había realizado sólo una cinta, pero tenía la gloria de haber descubierto a María Félix, una tarde de 1940 en la Avenida Madero. Desde entonces, Fernando A. Palacios abrigó la idea de dirigirla y pudo hacerlo tres años después, cuando llevó a la pantalla *La china poblana*, la historia de la infortunada Catarina de San Juan, una princesa oriental que vivió en el siglo XVII y luego fue vendida en la ciudad de Puebla, donde nació la leyenda de ese personaje y su singular traje típico.

¿Por qué un director inexperto se arriesgó a filmar un largometraje interpretado por una sonoreense caracterizada de oriental y en película a color? ¿Por qué María Félix, quien ya había filmado como actriz estelar *El peñón de las ánimas*, *María Elena* y *Dona Bárbara*, aceptó ese papel que nada tenía que ver con su personalidad? Según Paco Ignacio Taibo I, el esfuerzo de Palacios tenía un solo fin: rendirle un justo homenaje a la belleza de María, y eso sólo podía conseguirse con la película a colores, por eso eligió filmarla en Cinecolor, bajo la dirección de fotografía de Raúl Martínez Solares.²⁰ La película a color, se dijo en aquel momento, también era idónea para lucir el espectacular vestuario diseñado por el fotógrafo Luis Márquez.²¹

Por su parte, la propia María Félix expresó en reiteradas ocasiones que accedió a participar por una deuda de gratitud con Palacios, “a sabiendas de que no era un personaje para mí: yo tengo de china lo que un guajolote tiene de pavorreal”.²² Cualquiera que fuese la razón, esta ambiciosa producción despertó una gran curiosidad en los medios impresos, gracias a que la compañía productora distribuyó gacetillas en las que se afirmaba:

No sería audaz afirmar que es México en donde se ha obtenido mayor adelanto en estos aspectos (el tratamiento del color). Una prueba de ello la van a tener los cinéfilos, cuando aparezca en alguna importante pantalla la película de



Clasafilms, que por primera vez presenta la belleza fresca de María Félix a colores naturales y que está bordada en la leyenda de la famosa princesa china capturada por los piratas y traída a América en donde fue comprada por un capitán español, hombre piadoso que la convirtió al cristianismo e hizo de ella una santa.²³

Así mismo, la *premier* se planeó para reinaugurar el cine Lindavista, el 8 de abril de 1944, bajo el eslogan "María Félix, la más bella artista del Cine Nacional, en la gran producción a colores *La china poblana*". Sin duda el despliegue publicitario funcionó, ya que desde ese día los espectadores abarrotaron la sala. A su vez, los comentarios sobre la actuación de "La Doña" fueron entusiastas, pero el proceso de color utilizado en la película resultó deficiente, pese haber sido procesada en Hollywood. Al respecto aparecieron en la prensa comentarios hilarantes sobre la

Material publicitario
impreso en España
de la película
Así se quiere en Jalisco
1942
Col. Agrasánchez
Film Archive



Revista de Revistas
México, abril de 1944
Col. Hemeroteca
Nacional de México

peluca entrecana utilizada por el recio actor Miguel Ángel Ferriz, que daba visos unas veces en rojizos y otras azulados. Sobre María Félix se comentó que parecía un luminoso árbol de Navidad con sus trajes de colores. Desafortunadamente no existe una copia de la película para juzgarla, “dicen que se quemó en el incendio de la Cineteca y que mis fans han removido cielo, mar y tierra buscando una copia. Ojalá esté bien escondida y nunca la encuentren”, declaró irónica María Félix. No obstante, el afán por localizar esa singular pieza continúa. Actualmente *La china poblana* es una de las diez películas más buscadas en la historia del cine mexicano.²⁴

Un pintor en el cine: Juan José Segura

Diez años habían transcurrido desde la filmación de *Novillero*, pero el uso del color en el cine nacional seguía siendo una excepción. En ese sentido sobresale el caso del pintor, arquitecto, director de arte y cineasta, Juan José Segura. Incansable experimentador, desarrolló su propia teoría cinematográfica, en la que la fotografía era un elemento fundamental: ésta “debe armonizar con el sonido y la



actuación [...] debe dársele una importancia primordial, ya que tiene una belleza plástica propia”.²⁵ Segura adquirió experiencia en el uso del color con los cortos *La cucaracha mexicana* (1936), *Extravaganza torera* y *Extravaganza mexicana* (1942), y en 1943 realizó el largometraje *Fantasia ranchera*, protagonizado por Manolita Saval y Pedro Vargas. En aquella ocasión el director de fotografía fue Alex Phillips,²⁶ el padre de la cinefotografía nacional, quien literalmente colocó la primera piedra del oficio desde su participación en *Santa* (Antonio Moreno, 1931). Maestro e inspiración de varias generaciones, —desde Gabriel Figueroa hasta Toni Kuhn— estuvo acompañado del operador de cámara Carlos Carbajal, quien a la postre desarrollaría una interesante carrera. Pero ni la esmerada producción, ni el atractivo del color, ni la parafernalia del vestuario, fue suficiente para convencer al público local, cansado ya del pintoresquismo.

Manolita Saval y
Pedro Vargas
entre otros
en *Fantasia ranchera*
Col. Agradónceles
Film Archive

Un caso singular: Luis Osorno Barona y *Río escondido*

La relación entre pintura, fotografía y cine encontró un modelo ejemplar en la obra de Luis Osorno Barona (Ciudad de México, 1907-1993) artista plástico formado en la Academia de San Carlos bajo la tutela de Antonio García Núñez, Germán Gedovius, y Agustín Jiménez. Los temas nacionalistas signaron tanto su obra plástica como la fotográfica, así dan cuenta las imágenes de su autoría que se publicaron en las revistas *México al día*, *Revista de Revistas*, *Hoy*, *Sucesos*, *Así es México*, *Ferronales*, entre otras, en las que sus modelos portan trajes típicos de las distintas regiones del país. Algunas de las imágenes ilustrarían incluso los calendarios de la compañía Offset Galas.²⁷

Al mismo tiempo, Osorno Barona se inició en el cine. Eligió el formato de 16 mm para filmar en Technicolor (proceso del que fue especialista) cortos turísticos sobre todos los estados del país, en los que documentó los paisajes naturales, la flora y la fauna, los bailes y costumbres o los sitios arqueológicos.



Luis Osorno Barona
Col. Luis Osorno

La difusión de los mismos a nivel internacional lo llevó a ser contratado por compañías importantes (Paramount Pictures, Metro Goldwyn Mayer y los Estudios Disney), y reconocido por publicaciones especializadas como *Home Movies*, que en el mes de julio de 1945 lo nombró “el cinefotógrafo número 1 de México en el manejo del formato 16 mm”.

No extraña entonces que el meticuloso productor Raúl de Anda, en acuerdo con el director Emilio “Indio” Fernández, eligiera a Osorno como el cinefotógrafo que filmaría a color una de las secuencias iniciales de *Río escondido* (1947), aquella en la que Rosaura, la maestra rural interpretada por María Félix, recorre el Palacio Nacional, deteniéndose ante los murales que conforman “La epopeya del pueblo mexicano” ejecutados por Diego Rivera en 1935, mientras una voz en *off* narra la historia de nuestro país, desde la época prehispánica hasta el periodo post revolucionario.

Cabe apuntar aquí que la relación entre el pintor y el cineasta era cercana, como da cuenta Adela Fernández, hija del “Indio”:

El nacionalismo, los movimientos de izquierda, y la clase media estaba en pleno brote. Se luchaba por rescatar las raíces culturales y fue la época más brillante del muralismo. El alma de todo ese mundo fue Diego Rivera y gracias a la amistad que tuvieron *el Indio* y él la casa se convirtió en una especie de cuartel de lucha y taller de ideologías [...] además de las inquietudes políticas se vivía una gran avidez por la difusión y apreciación de las obras de arte.²⁸

Por ello la presencia de dichos murales a colores en el film es significativa. A nivel narrativo, funcionó para adentrar al espectador al relato; a nivel estético, creó un gran impacto visual al romper con la monocromía del resto del film, y en el ámbito



personal, significó un homenaje a la obra del artista.²⁹ Se dice que a Gabriel Figueroa, el cinefotógrafo titular de *Río Escondido*, le pareció inadecuada la inserción del fragmento a color porque consideraba que rompía con la estética de la película —sin duda una de sus mejores propuestas—, su opinión tiene lógica. Recuérdese que a lo largo de su exitosa y longeva carrera, Figueroa ponderó la supremacía de la película blanco y negro. Él afirmaba: “Quizás porque el cine nació blanco y negro, yo tengo esa, digamos fijación: creo que el blanco y negro tiene una fuerza expresiva, una calidad onírica, que la contundencia, el realismo del color anula”.³⁰

La actriz Stella Inda en un corto turístico filmado por Luis Osorno ca. 1948

Pero la inserción de esa secuencia no fue un capricho. Fernández y Mauricio Magdaleno la concibieron así desde la escritura del guión original, que dice textualmente: “Escena 46. Shots de los frescos con Rosaura en primer término. Estas escenas deberán tomarse en Technicolor”.³¹

Verdad o mito, lo cierto es que el crédito de Osorno Barona sí aparece en la película, pero no en los materiales publicitarios. Ciertamente es también que las copias que se conocen son totalmente en blanco y negro. Al respecto, Jaime Jiménez Pons, uno de los niños protagonistas de *Río Escondido*, recuerda que la copia proyectada el día del estreno en el cine Orfeón (el 12 de febrero de 1948), no incluía la citada secuencia a color. Raúl de Anda Sánchez, nieto del productor, comenta que al hacer el transfer de la película de 35 mm a otros formatos suelen omitirse los minutos en color. Queda ahí otro misterio sin resolver.

El caso anterior evidencia que eran contados los cinefotógrafos capaces de enfrentar el reto de manejar el color, como ya lo hacían exitosamente los de otras cinematografías. Varios factores influían en ese rezago, además del ya comentado

costo de producción y la falta de laboratorios especializados en el país, como era la ausencia de una escuela de cine o institución en la que los cinefotógrafos y otros técnicos pudieran tomar cursos. Conscientes de esa problemática, los miembros de la Comisión Nacional de Cinematografía editaron en 1949 el libro *El cine en color*, una recuperación histórica de los procesos utilizados desde el siglo XIX, y un manual técnico para actualizar a los camarógrafos mexicanos en el uso de los nuevos procedimientos, como expone el propio Figueroa en el prólogo.

La transición al color en nuestra cinematografía se dio a cuenta gotas, y en los primeros años de su desarrollo, siempre asociada a temáticas nacionalistas o al cine infantil. Y aunque a partir de *Río Escondido* otras películas integraron, al menos, una secuencia a color como ocurrió en *Escuela de música* (Miguel Zacarías, 1955) y *El médico de las locas* (Miguel Morayta, 1956), será hasta finales de los años cincuenta cuando la frase “a todo color” se vuelva una realidad.



Ernesto García Cabral
Cartel de la película
El médico de las locas
Col. Agrasánchez
Film Archive

- 1 Una buena historia de este proceso se encuentra en James Layton y David Pierce, *The down of Technicolor, 1915-1935*, Rochester, George Eastman Museum, 2015. El presente artículo hace énfasis en el trabajo y aportaciones de figuras poco reconocidas en la historiografía del cine mexicano, por lo que no ahonda en las trayectorias de Alex Phillips, Agustín Jiménez, Gabriel Figueroa o Emilio "Indio" Fernández, ampliamente estudiadas.
- 2 Anthony Slide, *The New Historical Dictionary of the American Film Industry*, Nueva York, Fitzroy Dearborn Publishers, 1998.
- 3 Ross Fisher (Montana, 1887-Ciudad de México, 1951) alcanzó notoriedad desde muy joven por su singular estilo de iluminar. Así lo prueban las notas y loas que le dedicó la prensa especializada de su país. Lo mismo sucedió en México, a partir de su afortunado debut en la cinta *El anónimo* (1932) de Fernando de Fuentes, para el que fotografió también *El prisionero trece* (1933), *El compadre Mendoza* (1933) y *El Fantasma del convento* (1934). Puede verse más sobre él en el artículo "Ross Fisher" en *Cuartoscuro*, núm. 110, oct-nov. 2011, disponible en: <https://issuu.com/f.arbos/docs/cuartoscuro110>.
- 4 La compañía patentó un sistema que utilizaba dos colores. Era competidora de Technicolor.
- 5 José Ortiz Ramos (Tacámbaro, Michoacán, 1911-Ciudad de México, 2009) ascendió pronto a cinefotógrafo, fue uno de los más importantes del cine mexicano. Realizó la fotografía de clásicos como *Nosotros los pobres* (1947) y *Ustedes los ricos* (1848) dirigidas por Ismael Rodríguez; y de Alejandro Galindo: *Una familia de tantas*, *Hay lugar para... dos* (ambas 1948), *Esquina baja* (1949), y *La casta divina* (Julián Pastor, 1976).
- 6 Jorge Gutiérrez Zamora inició su carrera en el cine silente junto a Ezequiel Carrasco, Miguel Contreras Torres y Manuel Ojeda. Colaboró activamente con Agustín Jiménez como su operador de cámara.
- 7 Hugo del Mar, "Luces y sombras del cine nacional", *Revista de revistas*, 15 de marzo de 1936.
- 8 *The Film Daily*, en su edición del 23 de febrero de 1937, anunciaba en primera plana "First Spanish All-Color Pix Clicks; Seconda Slated", a su vez, *Cine Mundial* le dedicó varias notas ilustradas al cortometraje.
- 9 "Casos y cosas del cine nacional", *Filmográfico*, julio 1938, p. 36.
- 10 Según la investigadora Esperanza Vázquez Bernal, estudiosa de su obra, este sistema se basaba en el uso de los colores primarios y era similar al Technicolor. Elisa Lozano, "Entrevista a Esperanza Vázquez Bernal", Ciudad de México, 1º de junio de 2016.
- 11 Entre 1936 y 1955, Carlos Véjar (Colima, 1906- Ciudad de México, 1996) filmó una decena de títulos que no alcanzaron mayor repercusión. Véase el artículo de Claudia Camberos Vaca, "Carlos Véjar Cervantes: precursor del cine colimense", en Eduardo de la Vega (coord.), *Microhistorias del cine en México*, México, Universidad de Guadalajara-Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto Mexicano de Cinematografía-Cineteca Nacional-Instituto Mora, 2000, p. 183.
- 12 Sobre la trayectoria cinematográfica de Agustín Jiménez véase: Carlos Córdova, Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana, México, 2004; Jesse Lerner, Elisa Lozano y José Antonio Rodríguez, *Agustín Jiménez. Memorias de la vanguardia*, México, RM, 2007, y *Alquimia*, núm. 11, enero-abril, 2001.
- 13 Xóchitl Agrasánchez, en: http://www.mexfilmarchive.com/documents/las_aventuras_de_cucuruchito_y_pinocho_carlos_vj.html
- 14 Antonio Barbero, "Cartelera madrileña", *Cámara*, 15 de mayo de 1946, p. 46, citado en Ángel Miquel, *Crónica de un encuentro. El cine mexicano en España, 1933-1946*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Difusión Cultural, Filmoteca de la UNAM, Publicaciones Fomento Editorial, Centro de Estudios Mexicanos en España, 2016, p. 149.
- 15 "Más calidad y menos cantidad", *Cine*, octubre, 1938, citado en Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, t. 2, México, Universidad de Guadalajara, 1993, p. 8.
- 16 *El Cine Gráfico. Anuario, 1944-1945*. Fuentes regresó al uso del color en 1948, cuando filmó la segunda versión de *Allá en el Rancho grande* con Jorge Negrete al frente del reparto, y fotografía de Jack Draper, otro gran cinefotógrafo estadounidense residente en México.
- 17 Ya en 1924 la revista *American Cinematographer* consideraba a Boyle (1891-1951) uno de los "big leaguer" de la profesión.

- 18 Agustín Martínez Solares (Ciudad de México, 1902-1965) fue el mayor de los hermanos. Desarrolló una productiva carrera como cinefotógrafo, que inició en 1932 y concluyó el año de su fallecimiento. Fue padre del actor Agustín Martínez Solares, galán de los años sesenta y setenta.
- 19 *El Cine Gráfico. Anuario, 1944-1945*, p. 325.
- 20 Al igual que sus hermanos, Raúl Martínez Solares (Ciudad de México, 1908-1972), se inició en la fotografía de estudio y fue un prolífico *stillman*. Entre sus películas destacan sus colaboraciones con Roberto Gavaldón en *El socio* (1945), *Rosauro Castro* (1950) y *Doña Macabra* (1971); con Luis Buñuel en *Una mujer sin amor* (1952), *La ilusión viaja en tranvía* (1953), *El río y la muerte* (1954), y junto a Luis Alcoriza en *Tiburoneros* (1964).
- 21 Paco Ignacio Taibo I, *María Félix, 47 pasos por el cine*, México, Ediciones B, 2004, p. 39.
- 22 María Félix, *Todas mis guerras*, México, Clío, 1993, p. 69.
- 23 Taibo, *op. cit.*, p. 58.
- 24 Alejandro Cárdenas Ochoa, "La china poblana, se convierte en la cinta más buscada", *El Universal*, 10 de abril de 2002.
- 25 Juan José Segura, "La cinematografía desde el punto de vista de un pintor", *Filmográfico*, octubre de 1933.
- 26 Juan José Segura (Guadalajara, Jal. 1901-Ciudad de México, 1964) y Alex Phillips se conocían de tiempo atrás, él fue asesor técnico de *Hoy comienza la vida*, la única película dirigida por Phillips. Claudia Negrete Álvarez, ha realizado un profundo estudio del gran maestro canadiense en su tesis doctoral "Historias narradas con luz. tres décadas de labor cinefotográfica de Alex Phillips (1921-1949)", México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2009.
- 27 Al respecto véase: Alfonso Morales Carrillo, *La patria portátil. 100 years of Mexican Chromo Art Calendars*, catálogo de exposición, México, Museo Soumaya, 1999. La Cineteca Nacional conserva en su acervo buena parte de los materiales fílmicos de Luis Osorno Barona, forman parte del proyecto "Archivo Memoria", y están a consulta pública en la Videoteca Carlos Monsiváis.
- 28 Adela Fernández, *El Indio Fernández. Vida y mito*, México, Panorama, 1986, pp. 153-154.
- 29 Sobre la presencia de la obra de Rivera en el cine mexicano, véase el interesante artículo de Eduardo de la Vega, "Puentes entre Río Escondido y La fórmula secreta (I)" en: http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=columnas_detalle&id_columna=1578.
- 30 Alberto Isaac, *Conversaciones con Gabriel Figueroa*, México, Universidad de Guadalajara-Universidad de Colima, 1993, p. 71.
- 31 Emilio Fernández, Mauricio Magdaleno, *Río Escondido*, guión mecanoscrito. Clasificación: G-02099/A, Centro de Documentación. Cineteca Nacional.

Agradecimientos

A Luis Osorno y Guillermo Osorno, por los datos e imágenes de su padre, Raúl de Anda Sánchez, Jaime Jiménez Pons, Martha Montero y Nacho Méndez. En la Cineteca Nacional a Dora Moreno, Tzutzumatzin Soto Cortés, Marícarmen López Ortiz, Raúl Miranda y todo el personal del Centro de Documentación y Videoteca. Un agradecimiento especial a Xóchitl Fernández (Agrasánchez Film Archive) siempre generosa, por la localización, y envío de materiales que ilustran este artículo, así como a Francisco Montellano (Fotofija) y al investigador Ángel Miquel, por dar a conocer el rico archivo de Lluís Benejam (Archivo Cine, España) al que contacté gracias a él, quien a su vez, generosamente me envió y permitió la reproducción de una de las imágenes que ilustran este artículo.