



Buñuel y los cinefotógrafos mexicanos

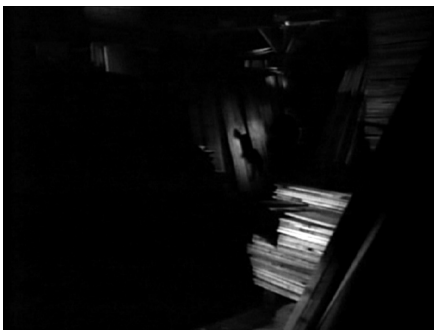
Claudia Negrete

A Miguel Ángel

Nunca me ha gustado hacer visible la técnica. Me molesta mucho un gran dolly o un arabesco muy complicado. La cámara debe moverse suavemente, sin que el espectador lo note¹. Luis Buñuel

Fue la primera película que Luis Buñuel hizo en México. *Gran Casino* (1946) fue una experiencia difícil por varias razones; entre ellas, la relación con el camarógrafo. El malhumorado Jack Draper se negaba a obedecer sus indicaciones, al punto de que la filmación casi se detiene. Don Luis había tenido varias experiencias con distintos cinefotógrafos: en Europa Alex Duverger —quien había trabajado anteriormente con Jean Epstein— fotografió *Un perro andaluz* y *La Edad de Oro*; mientras que Elie Lotar hizo lo propio en *Las Hurdes*. En México trabajaría con varios fotógrafos importantes dentro de la industria cinematográfica mexicana, como el ya mencionado Jack Draper, Ezequiel Carrasco, Agustín Jiménez, José Ortiz Ramos, Raúl Martínez Solares, Gabriel Figueroa, Jorge Stahl Jr. y Alex Phillips.

ESTA PÁGINA
Y LA SIGUIENTE
Luis Buñuel
El Bruto, 1952
Fotografía: Agustín Jiménez
Cortesía: Filmoteca UNAM/
María Jiménez



Buñuel filmó veintiún películas de su filmografía con camarógrafos mexicanos: Gabriel Figueroa (ocho); Agustín Jiménez (tres); Raúl Martínez Solares (tres); Alex Phillips (dos); José Ortiz Ramos (dos); Ezequiel Carrasco (una); Jorge Stahl Jr. (una), y Jack Draper (una). La elección del fotógrafo en cada película pertenecía al ámbito de la producción y no al de la dirección. La calidad y solvencia de los fotógrafos mexicanos era conocida por Buñuel, así que no le preocupaba particularmente quién estuviese a cargo (salvo por la mala experiencia con Draper). Lo cierto es que, como cineasta de gran sobriedad visual, no era partidario de los efectos fotográficos preciosistas, ni de rebuscadas soluciones visuales. Por ello sorprende el trabajo realizado con Agustín Jiménez en *Abismos de pasión* y *El Bruto*, sin duda de las mejores obras, en términos visuales, del director con un fotógrafo mexicano.

Estudiosos y críticos como José Francisco Aranda han señalado el “desinterés estilístico y técnico”² de Buñuel. Horacio Fernández, por su parte, hace una revisión de las declaraciones y escritos de don Luis de donde muy poco puede extraerse, tanto de su concepto de la función de la fotografía, como de su trabajo en particular con los distintos camarógrafos con los que trabajó.³ Y es que la parquedad verbal era el único acto de congruencia para quien creía que “el misterio es el elemento esencial de toda obra de arte.”⁴ Fernández plantea hablar sobre Buñuel y sus fotógrafos, aunque para hacerlo acuda a escasas fuentes bibliográficas, cuando lo obligado sería recurrir a la fuente primaria, es decir, la fílmica.

Las siguientes reflexiones derivan del análisis de una obra por cada uno de los camarógrafos mexicanos que trabajaron con Buñuel, ya que hacerlo de la obra completa de cada fotógrafo desbordaría los límites de este trabajo. Se parte de una premisa metodológica, la que atribuye la responsabilidad visual de una película al binomio creativo director-fotógrafo. Existe la idea de que el encuadre y los movimientos de cámara son responsabilidad del director, mientras que la iluminación es el campo autónomo del fotógrafo; se trata de una concepción contemporánea que tiene que probar su validez según la época y el director de quien se trate. El porcentaje que le corresponde a cada uno es variable según se dé el encuentro de estas dos personalidades. En este caso, tenemos a un director de una fuerte y definida personalidad cuya característica es, como se mencionó, la sobriedad visual. Los fotógrafos con los que trabajó Buñuel serían en su mayoría, según Néstor Almendros, cinefotógrafos al servicio del director y de su historia, aunque no por ello dejarían de lado su impronta personal.

El análisis de las fuentes fílmicas partió de los siguientes elementos formales comunes con la fotografía: el encuadre, la iluminación, el foco y la óptica. En el cine el primero de ellos adquiere una terminología propia: *plano general* o *long shot*, *full shot*, *medium shot*, *close up*... El foco puede ser suave (*fou*, término que proviene de la foto fija y que específicamente tiene su origen en el pictorialismo), selectivo o nítido. Existían también convenciones en la óptica utilizada; generalmente se utilizaban lentes “normales”, es decir, aquellos cuya distancia focal fuese equivalente a la distancia focal del ojo humano (35 - 50 mm).⁵ A estos elementos se agrega uno que es específico del cine: el movimiento de cámara, *paneo*, *travelling* y *tilt*, entre otros.

La iluminación, ámbito exclusivo del fotógrafo, tiene como principio básico la utilización de tres tipos de luces: principal o *key light*, de relleno o *fill light* (generalmente varias) y de fondo o *back light*.⁶ Las relaciones entre estos tipos de luces determinan el entramado lumínico a construir por el cinefotógrafo. El camarógrafo estadounidense Leon Shamroy decía que cada luz que se utiliza debe de tener un significado y estar plenamente justificada, “como las palabras en una oración”. El creador de la gramática lumínica debía tener conocimiento del funcionamiento de estos principios para poder hacer un uso dramático y narrativo de la luz. Se denominan dos esquemas generales de iluminación: *high key*, cuando las relaciones entre la luz principal y las de relleno son muy cercanas; y *low key*, cuando dichas relaciones lumínicas tienen grandes diferencias de intensidad. Son las constantes visuales a través de los encuadres, movimientos de cámara, iluminación y óptica las que le dan unidad y textura visual específica a una obra fílmica.

Gran Casino (1946) fue la primera película que Buñuel realizó en México, con grandes imposiciones de producción, como es de suponerse, en un medio de concepción industrial. Algo que Buñuel siempre pudo hacer, fue mediar entre éstas y su visión personal; aunque los repartos inadecuados llegaron a ser quizá uno de los escollos más fuertes a salvar en la realización. En esta ocasión la exigencia mayor resultó ser la poca afortunada combinación de los protagónicos: Jorge Negrete y Libertad Lamarque; y la elección por parte de Dancigers del fotógrafo Jack Draper. Lauron A. Draper, apodado *Jack* por sus compañeros de la industria mexicana, activo desde 1925 en la industria estadounidense, comenzó a trabajar en el país en 1935; se trataba, de un cinefotógrafo con veintiún años de experiencia, con quien Buñuel tuvo dificultades: “Tuve también problemas con el fotógrafo *Jack Draper*, que era —como todo mundo sabe— un hombre malhumorado y grosero. Si no es porque intervino Negrete, aquello habría terminado mal.”⁷

A pesar de ello, se trata de una película bien fotografiada. El plan general de iluminación es, sin llegar al *low key*, de contrastes, sin excesos ni alardes lumínicos. Existe una diferencia en el uso de la luz en los diversos espacios: en los campos petrolíferos —escenografía del estudio— hay una representación de la luz de día en exterior, lo que se traduce en una iluminación homogénea sin grandes diferencias entre la luz principal y las luces de relleno. En el espacio del cabaret también se utiliza iluminación homogénea. En términos generales, se trata de una representación naturalista más que simbólica de la luz, aunque no dejan de observarse al cambiar de encuadre las faltas de lógica lumínica, tan frecuentes en el cine mexicano.

En términos de óptica hay poca profundidad de campo, lo que combinado con el predominio de planos medios enfatiza el carácter teatral de la obra. Existen acercamientos a los protagonistas y al trío *Los Calaveras*, pero son por lo general *medium close up*. Aquí comienza a manifestarse la aversión de Buñuel por los acercamientos inevitables en una industria de “estrellas”: “Odio el *close up*, aunque a veces es necesario. El *close up* sirve mucho para efectos melodramáticos fáciles.”⁸ Es de suponerse que uno de los problemas entre el director y el fotógrafo haya sido la solución de los pocos acercamientos existentes, ya que una de las convenciones de la industria era la cuidada iluminación de los primeros planos, en especial los femeninos, y la utilización del *fou*, que tampoco era del agrado del director. En *Las Hurdes*, Buñuel menciona haber eliminado imágenes por este motivo: “eliminé muy buenas imágenes de Lotar porque los fotogramas se veían *fou*.”⁹ En la película hay tres acercamientos en los que se utilizó dicho efecto, cuestión que conduce a pensar en que quizá ésta fue una de las cuestiones de conflicto entre el director y el fotógrafo. Aun con la reticencia de Buñuel, Draper consiguió introducir, a falta de las convenciones de la iluminación de *glamour*, una luz de mayor intensidad en los encuadres medios y acercamientos en el área de los ojos de Libertad Lamarque.

En la cinta es evidente la tendencia a evitar el campo-contracampo. Buñuel menciona que fue en esta película donde dijo “abajo los 180” y agrega sobre su escepticismo en torno a esta cuestión: “Ahora debo confesar que después de haber hecho treinta películas aún dudo respecto a la relación de miradas en el campo-contracampo.”¹⁰

Su manera de “romper” con este eje en el campo-contracampo fue la eliminación de esta convención, sustituyéndola por *two shots* o encuadres medios en donde aparecieran los dos personajes en conversación.

Algo que caracteriza al director es su tendencia a la economía de movimientos de cámara. En *Gran Casino* se aprecia una tendencia a tratar de construir plano-secuencias en movimientos que van del *full a medium shot* en *dolly in* y viceversa (de *medium a full shot* en *dolly out*). Existe un largo y memorable plano-secuencia en el baile de Meche Barba en donde la cámara encuadra la parte baja de las piernas de la bailarina, hace un *tilt up* en *medium shot*, prosigue un *dolly out a full shot* y la cámara resuelve una vuelta en 360° de la protagonista en *paneo* y *travellings*.

También conviene señalar el *paneo* barrido utilizado por Buñuel para cambiar de personaje a personaje con el fin de evitar corte en varias de sus películas. El punto de vista que predomina durante toda su carrera cinematográfica es el de la altura de los ojos del operador. Las picadas y contrapicadas se utilizarán sólo por necesidad estricta de la historia como en *Simón del desierto* (1964).

El siguiente trabajo cinematográfico realizado por Buñuel fue *El gran calavera* (1949), en el cual Ezequiel Carrasco fue elegido por la producción para acompañarlo tras la cámara. En México, Carrasco había sido el fotógrafo más solvente y destacado del cine mudo que se había integrado con éxito al cine parlante.¹¹ Era además un hombre correcto y afable.

El esquema general de iluminación de *El gran calavera* tiende más hacia el *high key*, en el sentido de que los valores de las luces de relleno son altos, aunque se mantiene contraste y volumen. Hay un manejo de representación naturalista de la luz en donde predominan las escenas diurnas. A diferencia del filme anterior, se insertan algunas escenas en exteriores. La iluminación es distinta en los espacios habitados: más contrastada en la casa de vecindad que en la de Las Lomas, quizá porque la tensión dramática es mayor.

En términos de óptica se utiliza un lente duro, es decir, las orillas de los objetos son perfectamente definidas y se usa un foco nítido. Esta elección le da una textura visual específica, así como la extensa gama de grises intermedios en que está resuelta la película. Se hace más uso de la profundidad de campo.

La película inicia con un encuadre cerrado y abstracto: un acercamiento a unos zapatos. Este tipo de *establishing shot* lo retomará en *La hija del engaño* para complementarlo de manera circular, con la última toma también con encuadre cerrado. Los primeros planos son pocos, con predominio de *full* y *medium shot*. Se utiliza un plano general para establecer el cambio del espacio doméstico. La economía de movimientos de cámara es patente de nuevo; se aprecian mayor número de plano-secuencias, aunque no tan largos como el del baile de Meche Barba en *Gran Casino*.

Gabriel Figueroa fue el siguiente fotógrafo asignado por Óscar Dancigers para trabajar con Buñuel en *Los olvidados* (1950).¹² Aquí se tenía la difícil tarea de trabajar con una estrella, no en el ámbito de la actuación como lo había tenido que padecer el director en su primera película, sino en el ámbito de la cinefotografía. Los éxitos internacionales de las películas de Emilio Fernández fotografiadas por Figueroa habían consagrado su figura. Se trataba pues, de un fotógrafo "estrella" poseedor de ciertos manierismos que algunos llaman "estilo". Y los problemas surgieron entre director y camarógrafo. Existe la anécdota de las pequeñas nubes que Figueroa



Luis Buñuel
El gran calavera, 1949
Fotografía: Ezequiel Carrasco
Col. particular



Luis Buñuel
Los olvidados, 1950
Fotografía: Gabriel Figueroa
Stil: Luis Márquez
Cortesía: Filmoteca de la UNAM

quería captar y Buñuel no se lo permitió.¹³ Lo cierto es que, después de once días de rodaje, don Gabriel le fue a preguntar a Dancigers por qué lo habían escogido “para hacer un film que hubiera podido hacer igual de bien un operador de actualidades cualquiera”.¹⁴ Esta pregunta refleja no sólo los problemas de entendimiento entre director —“no estábamos nunca de acuerdo”—¹⁵ y fotógrafo, sino la consideración por parte de este último de que el tipo de trabajo que se le pedía no era artístico y estaba por debajo de su capacidad y talento. A pesar de ello Figueroa, hombre inteligente, hizo la voluntad del director (aunque por ahí se cuelan algunos planos ligeramente en contrapicada en algunos encuadres al *Jaibo* y a los niños); y hombre de talento, hizo un buen trabajo de fotografía adecuado para la historia.

El plan general de iluminación tiende al contraste *low key*. Los interiores y exteriores nocturnos grabados en el estudio tienden al alto contraste lumínico, mientras que los exteriores con luz de día también están solucionados, en general, de manera contrastada. Don Gabriel le da a la iluminación nocturna de la calle una cualidad atmosférica al construir dicho espacio mediante intensidades lumínicas diferenciadas, incluso las del fondo del cuadro, aunque la acción se encuentre en primer plano. Particular atención merece la iluminación en la “afiladuría”, en donde a través del humo se hacen visibles los haces de luz que se filtran por la puerta dejando a los personajes a contraluz, acentuándose con ello el dramatismo del robo del cuchillo.

En cuanto a los emplazamientos, existe un predominio de los planos medios como en las obras anteriores. Apreciamos varios planos generales para asentar ubicación geográfica y captar el entorno de los personajes de manera documentalista. En esta

película hay un mayor número de primeros planos y en su mayoría son de los niños; se trata de encuadres hechos con luz de día, de carácter documentalista. A esto se añade un cierto sentido coral al editarse juntos estos acercamientos. El escepticismo buñueliano sobre el eje de los 180° se hace patente al resolver las relaciones entre personajes en encuadres incluyentes en donde aparecen varios actores; sólo hay un campo-contracampo en toda la película. La economía de movimientos de cámara es ya la regla de oro. Paneos, *dollies* muy lentos, un *tilt down*, todos ellos combinados para armar el mayor número posible de plano-secuencias.

Ese mismo año Buñuel filmó *Susana*, con José Ortiz Ramos como responsable de la fotografía. Ortiz Ramos inició junto con Ismael Rodríguez en 1943 como director en *¡Qué lindo es Michoacán!* Trabajó durante esa década con directores como Ramón Pereda y René Cardona. No se le concibe como un fotógrafo de los más destacados, pero tendría que ponderarse su trabajo en una historia que está todavía por escribirse. Su labor en esta película es eficaz y bien resuelta.

El esquema general de iluminación tiende al *low key* en las escenas nocturnas, manteniendo el contraste en las escenas diurnas. Encontramos un uso de luz naturalista. Debe señalarse la bien resuelta iluminación *low key* del área de confinamiento del reformatorio, misma que establece la truculencia del personaje central.

En términos de óptica hay un elemento que Buñuel utiliza por primera vez como parte del lenguaje narrativo. Se trata de la profundidad de campo de uso recurrente para desarrollar acciones simultáneas en un mismo encuadre en diferentes planos visuales. Este uso narrativo y formal de la profundidad de campo no era nuevo, pero era la primera vez que Buñuel lo utilizaba.

Los planos medios seguían siendo predominantes y los pocos primeros planos no eran utilizados para destacar la belleza de la protagonista. La construcción de plano-secuencias combinado con el uso de la profundidad de campo contribuyen a la economía de movimientos característica de Buñuel. Aquí vuelve a utilizar el paneo barrido de personaje a personaje.

Fue Raúl Martínez Solares el siguiente fotógrafo que trabajó para don Luis en *Una mujer sin amor* (1951), película poco valorada, incluso por el mismo Buñuel (“Es la peor de las que he hecho”).¹⁶ Raúl Martínez Solares, junto con sus hermanos Agustín¹⁷ y Gilberto, compartieron un estudio fotográfico con Gabriel Figueroa, quizá fue a través de este último que los Martínez Solares entraron al cine. Raúl fotografió cortos documentales con Rolando Aguilar y Chano Urueta entre 1935 y 1936, y entró a la industria fílmica nacional en 1937 con *El Bastardo*, dirigida por Ramón Peón.

El plan general de iluminación de *Una mujer sin amor* está resuelto en *high key*, es decir, la relación entre la luz principal y las de relleno es muy cercana, y hay un mayor —aunque ligero— contraste en los espacios habitados por el personaje del marido autoritario (Julio Villareal). Se trata de un manejo lumínico de representación naturalista. Buñuel utiliza el *deep focus* o profundidad de campo para permitir la continuidad de acción entre algún plano medio y los demás personajes, a diferencia de cómo lo utilizó en *Susana*.



Luis Buñuel
Los olvidados, 1950
Fotografía: Gabriel Figueroa
Stil: Luis Márquez
Cortesía: FilMOTECA de la UNAM

La película está resuelta en general en planos medios. La mayoría de los diálogos se encuadran en *two shots* (solución utilizada por Buñuel para desterrar el campo-contracampo o eje de 180°). Los plano-secuencias están muy bien coreografiados, quizá mejor que en varias de sus obras anteriores. Don Luis menciona este tipo de tomas como parte de sus tendencias formales: “tiendo a la toma larga, claro que es más difícil hacer un plano seguido en lugar de tres cortos: es un poco un lujo, si hay que filmar rápidamente. El plano largo tiene que estar más concertado con la acción y el escenario, pero es más rico. Si ustedes examinan mis películas advertirán que no es grande el número de planos”.¹⁸ *Dollies* y paneos son recurrentes a la manera discreta de don Luis, salvo en los paneos barridos de un personaje a otro. Destaca un *dolly back* de primer plano a plano general.

Había sido un buen año para el director y ahora filmaba su tercera película con Alex Phillips. *Subida al cielo* fue la primera de las dos en que trabajaron juntos. Buñuel se refirió a Phillips como un “especialista en primeros planos”. Teniendo en cuenta la poca simpatía manifiesta de don Luis por este tipo de encuadres, no parecía realmente adecuada la elección de un fotógrafo versado en la imagen de *glamour*, en tanto que esta nueva empresa del director requería en su mayor parte de fotografía en exteriores, si tomamos en cuenta que el relato versaba sobre un viaje en autobús. Gabriel Figueroa, como se mencionó anteriormente, pensó en algún momento que el fotógrafo adecuado para *Los olvidados* hubiese sido un “fotógrafo de actualidades”, es decir, un documentalista. Esto refleja una concepción implícita sobre dos tipos de cinefotografía: si era en exteriores era documentalista y no se requería un fotógrafo de grandes dotes; si era en estudio se requería un fotógrafo artista.

Buñuel, según él mismo, tenía tres películas de inspiración neorrealista: *Los olvidados* (1950), *Subida al cielo* (1951) y *La ilusión viaja en tranvía* (1953).¹⁹ El neorrealismo integraba cierto carácter documental al drama, y en términos fotográficos se traducía en imágenes captadas en exteriores, con menor control lumínico y de factura menos acabada. Don Alex no pareció afectarse por dicha cuestión, aunque su verdadero reto radicó en la solución a escenas imposibles de ser resueltas con luz natural.

El plan general de iluminación se divide en las escenas hechas con luz natural y las realizadas en estudio. En exteriores se hace un manejo documentalista de la luz, aunque se utilizan reflectores de sol en emplazamientos donde es perceptible que era necesario para dar el registro. La iluminación de interiores se hace en *high key*, sin perder volumen ni contraste, haciendo una representación naturalista de la luz. El reto a solucionar fueron las escenas del camión, que tenía que ser iluminado por dentro con luz artificial ya fuese de noche o de día, haciendo uso del *back projection* de manera recurrente; también fue utilizado este recurso en algunas tomas del viaje nupcial en barquita. En las escenas nocturnas dentro del camión la luz principal estaba emplazada de frente a los rostros de los viajeros, solución muy lejana de los cánones de la fotografía de *glamour*. Otro de los retos fue la solución de las escenas del camión a la orilla del precipicio, cuestión que tuvo que ser resuelta con escenarios contruidos en estudio, y por lo tanto con luz artificial, así como la maqueta de la llegada al punto más alto del camino. En este primer trabajo de Buñuel con Phillips, el fotógrafo resolvió las necesidades de una historia de concepción más bien documentalista, en condiciones de producción muy limitadas.

El Bruto (1952) fue la primera de tres colaboraciones entre el director y el destacado fotógrafo y cinefotógrafo Agustín Jiménez. Su importante participación dentro de la vanguardia fotográfica mexicana ha sido ya estudiada, y su fundamental contribución a la historia de la cinefotografía está por ser develada por la investigadora Elisa Lozano. Jiménez hizo su entrada a la industria en 1934, junto a Juan Bustillo Oro en *Dos monjes* —única película expresionista mexicana—, y después tuvo una larga filmografía con directores como Julio Bracho, Ismael Rodríguez y Juan Orol, entre otros.

Su primera colaboración con Buñuel sorprende, ya que tiene una propuesta visual a las que no era afecto el director. Es de suponerse que don Luis aceptó la propuesta gracias a la discreción y sobriedad de la misma. La obra lleva el sello del director en cuanto a sus constantes visuales como la economía de movimientos de cámara, el predominio del plano-secuencia y los encuadres medios, así como la ruptura del eje de los 180 grados.

La gran aportación de don Agustín está en la iluminación. Existe una representación naturalista de la luz en espacios representados con luz de día, como la carnicería, el rastro y la casa del protagonista, don Andrés. Aun así, hay gradaciones sutiles en las que se anuncian las sombras que se utilizarán en momentos y espacios de mayor dramatismo.

Los espacios que habita *El Bruto*, como el almacén y la bodega, y las escenas nocturnas en la calle, tendrán un tratamiento magistral en el esquema de iluminación *low key* al estilo *film noir*. Es extraordinaria la secuencia en la que en la noche don Andrés camina hacia su casa porque se utilizan sombras de formas geométricas que aluden al confinamiento, sombras de rejillas cerniéndose ominosamente sobre el destino del personaje. La pelea de los inquilinos de la vecindad con *El Bruto* en la calle recuerda el tratamiento de la secuencia inicial en el muelle de *Reporte confidencial* (Orson Welles, 1955).



ESTA PÁGINA Y LA SIGUIENTE
Luis Buñuel
Subida al cielo, 1951
Still: Manuel Álvarez Bravo
Cortesía: Filmoteca de la UNAM

Otro tratamiento inusual es la ubicación de la cámara un poco más abajo de los ojos del operador, en ligera contrapicada para enfatizar el tamaño de *El Bruto* junto a los demás personajes; se trata de una ligera variante de las constantes visuales del director para dar mayor realce visual a las características del personaje central.

En 1956, Jorge Stahl Jr. colaboró por primera y única vez con Buñuel en *La muerte en este jardín* (1956). Stahl inició su aprendizaje desde finales de los años treinta como asistente y operador de cámara de diversos camarógrafos. Alex Phillips fue uno de sus maestros tras la lente, hasta 1944 en que debutó como director de fotografía con Ismael Rodríguez, en *Cuando lloran los valientes*. El trabajo de Stahl se destaca por una muy cuidada iluminación. En su trabajo con Buñuel incursionó en el color. El tipo de película que se utilizaba en la época, el Eastmancolor, daba un predominio de tonos ocre y de colores botados (fuera de registro); sin embargo, la cuidadosa iluminación de Stahl no permite la saturación y tiende al equilibrio cromático.

En la historia del filme son parte importante los exteriores, por lo que hay mayor cantidad de planos generales, en los que se captan acciones colectivas, y la parte que se desarrolla en la selva implica una contextualización. Es notoria la meticulosidad de Stahl en composiciones como la del pelotón de soldados encuadrados en perspectiva, la cual forma una diagonal que cruza el cuadro. Se trata de una obra en donde las constantes visuales buñelianas predominan con total y absoluta discreción de la cámara.

La obra de Buñuel en México, de sobria y discreta visualidad, había tenido a su servicio extraordinarios artífices de las luces y las sombras. Miguel Morayta había dicho alguna vez que el trabajo de los fotógrafos de la industria era de calidad inmejorable, que "México [era] el país que [contaba] con mayor número de fotógrafos de categoría, artistas ciento por ciento..."²⁰ La revisión del trabajo de los camarógrafos mexicanos con Luis Buñuel así lo confirma. La contribución de cada uno de ellos a la historia del cine y la cinefotografía en México esta aún por ponderarse.



Notas

- 1 Citado en José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*, México, Joaquín Mortiz/ Planeta, 1986, p. 190.
- 2 José Francisco Aranda, *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Barcelona, Lumen, 1969, p. 9.
- 3 Horacio Fernández, "Buñuel y sus fotógrafos. Una nota mexicana", en Juan J. Velásquez *et al.*, *Luis Buñuel. El ojo de la libertad*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes y Fundación ICO, 2000.
- 4 Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, México, Debolsillo, 2004.
- 5 Véase Charles Clarke, *Profesional Cinematography*, Hollywood, ASC, 2002.
- 6 *Idem.*
- 7 José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, *op. cit.*, p. 50.
- 8 *Ibidem*, p. 190.
- 9 *Ibidem*, p. 38.
- 10 *Ibidem*, p. 51.
- 11 Véase Elisa Lozano y Horacio Muñoz, *Ezequiel Carrasco. Manipulador de luces y sombras*, México, ed. de autor, 2004 (CD-ROM).
- 12 Se ha dicho (*Artes de México*, "El Arte de Gabriel Figueroa", número 2, 1992, p. 54), que Buñuel "invitó" a trabajar a Gabriel Figueroa en *Los olvidados*, cuestión que desmiente el propio Buñuel en un texto de José Francisco Aranda (*op. cit.*, p. 188), ya que era el productor quien elegía al fotógrafo.
- 13 Entrevista en *Cahiers du Cinéma*, núm. 36.
- 14 José Francisco Aranda, *op. cit.*, p. 188.
- 15 *Idem.*
- 16 José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, *op. cit.*, p. 71.
- 17 Sobre Raúl y Agustín Martínez Solares no se tiene ni siquiera un expediente abierto en el archivo de la Cineteca Nacional.
- 18 José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, *op. cit.*, pp. 68-69.
- 19 Véase Aurelio de los Reyes, "Luis Buñuel y el neorrealismo", en *Anuario 2004*, Seminario de Cultura Mexicana, 2005, p. 153.
- 20 Indiana Nájera, "Miguel Morayta Martínez", en *Cinema Reporter*, México, 2 de junio de 1951.