



SINAFO

Claudia Negrete Álvarez

Alex Phillips: tres historias breves sobre un cinefotógrafo clásico

Un hombre mayor llegó a la filmación en silla de ruedas. Poco tiempo antes le habían amputado las piernas debido a un prolongado tabaquismo y a un oficio que le había demandado una vida con muchas horas de pie. En la gran mayoría de sus retratos, aún los posados, sostiene entre los labios un cigarro, como si éste fuese un elemento más de su rostro. Alex Phillips llegó al foro donde el joven cineasta Arturo Ripstein filmaba su cuarto largometraje en 1975. Un aprendiz, Claudio Isaac, quien observaba la entrada de aquella figura, describe de manera insuperable aquella venerada presencia del cinefotógrafo, su carácter y relevancia en la historia del medio cinematográfico de buena parte del siglo XX en México:



PÁGINA ANTERIOR

©22583. **Autor no identificado**, Miembros de la Cámara de Comercio y equipo de la filmación de *Santa*. Fondo Casasola, México, 1931.

CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

ARRIBA

©277619. **Autor no identificado**, Filmación de *La otra* de Roberto Cavaldón, Fondo Casasola, México 1946. CONACULTA-INAH-SINAFO-FN



En esa ocasión me di cuenta de cómo la acuciosidad, pero también ese espíritu calmo y dulce, solidario con sus asistentes y los trabajadores en general, lo había convertido en una especie de santo patrón de los técnicos, algo en lo que no se le acerca ninguna otra figura de la industria, por más renombre y premios internacionales que haya obtenido. Don Alex llegó al foro en silla de ruedas, por un caso avanzado de gangrena le habían amputado ambas piernas. Al ver su silueta avanzando desde la gran puerta del foro los técnicos, todos los miembros del *staff*, se comenzaron a congregarse en una clara actitud de reverencia. Al acercarse la silla de ruedas a un reflector encendido, su cabello blanco resplandeció, al maravilloso viejo de acuosos ojos azules le había surgido verídicamente, un aura. Uno a uno, comenzando por Juvenal Herrera, Juanito Miranda y Marcelino Pacheco, los miembros del equipo fueron cerrando un círculo entorno a él: se hincaban a su lado, le besaban las manos, le decían papi o *pappy*, como habrá sido el vocablo de su infancia canadiense. Estos hombres que se hincaban y lo veneraban, estaban, a su vez, recibiendo una bendición. Eso me quedó clarísimo. También me quedó claro que ése era el más alto honor que un hombre jamás pudiera recibir en el ámbito del oficio de una vida entera.¹

Muchos años habían pasado desde que Alexander Pelepiock, descendiente de rusos pero canadiense de nacimiento, se había iniciado en el camino de las luces y las sombras en el Hollywood silente de 1921 para llegar a México diez años después. La filmación de *Santa* (Antonio Moreno, 1931), la primera película de sonido óptico en el país, requería de conocimientos especializados. Si bien había probados cinefotógrafos en México, como Julio Lamadrid o Ezequiel Carrasco, entre varios más, el advenimiento de la sonoridad alteraba las maneras conocidas de captar la luz. Y fue ese conocimiento el que Phillips compartió de manera generosa con la naciente industria cinematográfica nacional a inicios de los años treinta, contribuyendo a formar tanto a directores como a cinefotógrafos; entre ellos Gabriel Figueroa, Víctor Herrera, los hermanos Martínez Solares, Rosalío Solano y muchos más. Su generosidad y su maestría en la creación de una visualidad de gran riqueza tonal, compositiva y dramática, lo hicieron un pilar fundamental de la cinefotografía nacional por varias décadas. Al mismo tiempo, su constante actualización en las nuevas técnicas cinefotográficas lo mantuvo vigente con la nueva generación de directores como Arturo Ripstein, con quien filmó *El castillo de la pureza* (1972), hasta que el deterioro de su salud le impidió continuar a finales de ese mismo año.²

La Fototeca Nacional resguarda materiales fotográficos que constituyen una fuente importante para la historia del cine mexicano. Algunas imágenes que documentan la labor cinefotográfica de Alex Phillips se encuentran en este acervo. En esta ocasión será la imagen fija la encargada de contar historias de la imagen en movimiento a través de tres piezas pertenecientes a distintas filmaciones.

La inicial y más antigua fue tomada en 1931, cuando iniciaba la filmación de la primera película de sonido óptico en el país. La Compañía Nacional Productora de Películas, constituida en ese mismo año por Gustavo Sáenz de Sicilia, Carlos Noriega Hope, Juan de la Cruz Alarcón y Eduardo de la Barra, tenía la preocupación de contar con una base técnica solvente. Hollywood fue la respuesta. Contrataron a Antonio Moreno en la dirección, a los hermanos Rodríguez en el sonido, a Lupita Tovar y Donald Reed en la actuación, y a Alex Phillips en la cámara. Una cinefotografía dramática en el entramado tonal de luces y sombras inauguró la emergente industria nacional. La imagen que contiene en el negativo el título de "Cámaras de comercio" ofrece además tres nombres: Chema Ávila, personaje no identificado; R. Navarro, un actor hollywoodense de cuya presencia en México en ese tiempo no se tenía noticia; y



©504040. Isaías Corona (atribuida). *Filmación de Tizoc*, México, 1956, Fondo Casasola. CONACULTA-INAHS-INAFO-FN

Antonio Moreno, ubicado en el centro, acompañado por una serie de figuras no identificadas, quizá empresarios a quienes se quería convencer de invertir en la naciente industria cinematográfica. Un micrófono asomado en la parte superior y la presencia de Alex Phillips en el extremo derecho del cuadro indican que se encontraban en los estudios mismos de la compañía.

Existe también una imagen del rodaje de la cinta *La otra*, filmada en 1946 por Roberto Gavaldón y considerada como una de sus obras maestras. Se trata de la quinta cinta del director y la primera con Phillips tras la cámara. Ambos eran viejos conocidos desde los tiempos del rodaje de *Santa* (Moreno, 1931), en la que el ahora director era sólo un extra ávido de conocimientos.

En *La otra*, Gavaldón y Phillips colaboraban en una historia cuyas truculencias argumentales tenían correspondencia con una iluminación dramática, con influencia del cine negro, en donde las sombras, más que las luces, tenían un alto contenido simbólico. En la mencionada imagen del acervo de Fototeca vemos ubicada una escena muy distinta delante de la misma puerta del cuarto donde la protagonista encarnada por Dolores del Río —atribulada por haber matado y suplantado a su propia

hermana— recibe las sombras que Phillips proyecta sobre su rostro como símbolo de la oscuridad de sus actos. Fuera ya de la toma fílmica, un sonriente Phillips —acompañado de la actriz principal y dos personajes no identificados asociados al rodaje— mira a su director, quien le devuelve no sólo la mirada, sino una sonrisa. La afabilidad del cinefotógrafo era sabida; pero la actitud de Gavaldón, también conocido como “el ogro”, resultaría extraña. Quizá porque sólo le hacía honor a su mote cuando la gente no estaba a la altura de sus requerimientos profesionales.

La tercera imagen en el acervo con Phillips de coprotagonista lo ubica diez años después en otra muy conocida filmación, esta vez con Ismael Rodríguez en la dirección: *Tizoc* (1956). En ella, don Alex toma la lectura de luz en el área de los actores principales, Pedro Infante y María Félix, mientras éstos escuchan las instrucciones del director.

La relación entre los Rodríguez y Phillips se remonta a la filmación de *Santa* (Antonio Moreno, 1931) en la que dos hermanos mayores, Roberto y Joselito, fueron los autores del sonido y Phillips de la imagen. En ese entonces, el pequeño Ismael estuvo en la filmación de la fundacional cinta y aprendió a hacer cine desde las entrañas de la propia industria. Quince años después el ruso-canadiense trabajaba por primera vez con él como director.

Tizoc (1956) fue filmada en color. El uso un tanto más frecuente de éste en la década de los años cincuenta en México, representó un problema técnico y formal para los cinefotógrafos. Estaba por un lado la reducida latitud de la película, que tenía poca tolerancia a las grandes diferencias lumínicas (que sí tenía el blanco y negro) y la tendencia a la saturación tonal al sobreiluminar. Por el otro lado, se debía aprender a componer de otra manera, teniendo en cuenta la teoría del color. Estas cuestiones estuvieron presentes durante varias décadas en el panorama de la cinefotografía nacional. El *cinemascope* constituyó otra vicisitud adicional, ya que obligaba a los cinefotógrafos a componer en un formato mayor y a poner especial atención en el foco en todas las áreas del extendido cuadro.

La cinta fue muy exitosa en el extranjero, al punto de que el jurado del festival de Berlín premió a Pedro Infante como mejor actor; aunque su representación exotista del indio estaba muy alejada de la realidad indígena. Varios intelectuales del país la cuestionaron por tal motivo, pero para Ismael Rodríguez significó “la oportunidad de codearme con los mejores directores del mundo.”³

Estas tres breves historias contenidas en la memoria de las sales de plata, se desprenden como partículas mínimas de una larga y productiva trayectoria en la historia del cine en México, desde el nacimiento del cine sonoro hasta inicios de la década de los años setenta. Ni la edad, ni la ausencia de las piernas le impidieron a aquel anciano nacido con el siglo llegar al foro de filmación en silla de ruedas y mantenerse presente en el oficio de la narrativa visual cinematográfica. El brillo que le provocaba en los ojos la pasión por la luz sólo lo apagó la muerte.

1 Claudio Isaac, “Veintidós recuerdos póstumos del cine mexicano”, en *Revista de la Universidad*, Nueva Época, núm. 8, México, octubre de 2004.

2 Sobre la trayectoria ampliada de este cinefotógrafo véase Claudia Negrete Álvarez, “Historias narradas con luz. Tres décadas de labor cinefotográfica de Alex Phillips (1921-1949)”, tesis de doctorado en Historia del Arte, Facultad de FFyL-UNAM, junio 2009.

3 Citado en Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, tomo 8, México, Universidad de Guadalajara/Gobierno del Edo. de Jalisco/CONACULTA, 1993, p. 228.