

Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

septiembre • diciembre | 2014 | año 18 | núm.52



Documentos sobre cine
en la Fototeca Nacional





ESTUDIOS CH



A POLTEPEC

Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

Archivos e investigación de la fotografía

septiembre • diciembre | 2014 | año 18 | núm. 52

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Rafael Tovar y de Teresa | Presidente

Instituto Nacional de Antropología e Historia

María Teresa Franco | Directora General

César Moheno | Secretario Técnico

Leticia Perlasca | Coordinadora Nacional de Difusión

Juan Carlos Valdez | Director del SINAFO

Porfirio Castro | Director de Divulgación

Mayra Mendoza | Subdirectora de la Fototeca Nacional

Alquimia

José Antonio Rodríguez | Editor

Lourdes Franco | Diseño

Paola Dávila | Asistente editorial y fotografía

Edgar Jaramillo | Retoque digital

Fernanda Barrán | Servicio social

Consejo de asesores Alicia Ahumada, Marco Antonio Cruz,
Teresa del Conde, Bernardo García, Carlos Jurado, Patricia Massé Z.,
Adrián Mendieta, Patricia Mendoza, Francisco Montellano,
Ricardo Pérez Montfort, Gerardo Suter.

Comité editorial Mayra Mendoza, Rebeca Monroy Nasr, Gerardo Montiel Klint,
José Antonio Rodríguez, Columba Sánchez, Juan Carlos Valdez.

DR © INAH, Córdoba, núm. 45,
Col. Roma, CP 06700, México, DF
alquimia.sinafo@inah.gob.mx
ISSN 1405-7786

Alquimia publicación cuatrimestral, es el órgano informativo del Sistema Nacional de Fototecas. Editor responsable: el titular de la Dirección de Publicaciones del INAH. Certificado de reserva de derechos al uso exclusivo del título núm. 000790/98; de licitud de título núm. 10366; y de licitud del contenido núm. 7287. Toda correspondencia debe dirigirse a: Leticia Perlasca/José Antonio Rodríguez, Insurgentes 421, 7° piso, Col. Hipódromo, CP 06100, México, DF

El contenido de los artículos es responsabilidad de los firmantes.

Impreso en Impresora y Encuadernadora Progreso S.A. de C.V., México, D.F.
Hecho en México / Printed in Mexico





ELISA LOZANO | Editora invitada

Índice

6 EL CINE: OTRA PERSPECTIVA • Editorial | **8** LUIS SPOTA • Hugo Lara Chávez
10 GUIONISTAS | **12** PRODUCTORES | **16** DIRECTORES | **20** EL DOCUMENTAL
HUMANIDAD | **26** ACTORES | **32** ¿ES A MÍ? • Martha Patricia Montero | **34** SEMO
FOTÓGRAFO DE ESTRELLAS | **40** ERNESTO GUASP • Rafael Barajas "El Fisgón"
44 MAQUILLISTAS | **50** DISEÑO DE VESTUARIO | **54** ESCENOGRAFÍA | **58** ¡LO QUISO
AHORCAR PORQUE ESTABA CELOSO! • Claudio Isaac | **62** ANTONIO REYNOSO, LA
MIRADA SERENA • Javier Ramírez Miranda | **64** ESTE ES SILVESTRE REVUELTAS •
José María Serralde | **66** DE LA EDICIÓN Y OTRAS LABORES CALLADAS EN EL CINE
• Álvaro Vázquez Mantecón | **70** UNA ESTRELLA NOS VISITA • Ana Luisa Anza | **72**
ESTUDIOS | **74** TODAS LAS LETRAS ESTAN HECHAS PARA LEERSE • Selva Hernández
78 EL CINE Y LA BOLSA DE PALOMITAS • Ariel Amal

81 SISTEMA NACIONAL DE FOTOTECAS SINAFO • Claudia Negrete Álvarez
86 y 87 RESEÑAS • Rodolfo Palma Rojo | Brenda Ledesma

El cine: otra perspectiva

José Antonio Rodríguez

La Fototeca Nacional —aquí lo conoceremos— además de preservar toda una historia cultural en imágenes que ha nutrido el imaginario de México, y que igualmente se ha encargado de apoyar la investigación sobre éstas, es un infinito acervo que guarda sorpresas. Y mucho de ello se ha mostrado aquí en *Alquimia*, órgano de difusión del Sistema Nacional de Fototecas. Ahora nos acercamos a la riqueza que resguarda sobre la cinematografía mexicana. Algo nuevo, una serie de documentos visuales, y testimoniales que estaba a la espera de darse a conocer.

Hará unos dos años en que la investigadora Elisa Lozano se adentró en la búsqueda de estos documentos sobre el cine nacional. Los identificó, se maravilló, y no únicamente por ser su tema de estudio sino porque sabía que esos testimonios debían ser divulgados para que otros historiadores supieran de las imágenes que resguarda la Fototeca Nacional. Y aquí estamos. Elisa Lozano nos hizo un muy concreto planteamiento de contenidos, esto es, dar a conocer todo aquello que no necesariamente se percibe desde la pantalla: a los guionistas, los editores, los maquillistas, los diseñadores publicitarios y de vestuario, los estudios (incendiados o en su gran apogeo), los cines como templos para la fascinación, los directores detrás de cámaras, las discrepancias entre el personal cinematográfico, sin dejar de lado, claro, a los actores y a tantos otros que construyeron una sólida cinematografía en México. El cine detrás del cine.

Elisa Lozano nos aportó mucho, otro tanto lo hizo al mostrarnos nuevos hallazgos. Digamos, entre muchos otros aportes, los testimonios de la mítica película de Adolfo Best Maugard, *Humanidad* (1934) que muchos sospechamos formó parte de una visualidad vanguardista, pero de la cual sólo se preserva un brevísimo segmento. Sin embargo, nuestra investigadora localizó nuevas imágenes de su filmación. Así, Elisa se volvió nuestra editora invitada, nos guió por un sorprendente laberinto, y convocó a nuestros colaboradores de este número: a Ana Luisa Anza, Ariel Arnal, Rafael Barajas *El Fisgón*, Selva Hernández, Claudio Isaac, Hugo Lara Chávez, Martha Patricia Montero, Javier Ramírez Miranda, José María Serralde Ruiz, y Álvaro Vázquez Mantecón. También extendemos nuestro agradecimiento a Claudia Negrete Álvarez, Rodolfo Palma y a Brenda Ledesma. Como igualmente a Natalia Rodríguez Priego, por apoyarnos en las labores editoriales de este número.

Y bueno, finalmente hemos de decir a nuestros lectores que con este número hemos cumplido 18 años de vida editorial, de divulgar nuestra historia y nuestros acervos. Sin falsa modestia, esperamos que haya servido en algo.

PÁGINA 1

@325819

Simón Flechine SEMO

Angélica María Hartman

México, ca. 1955,

negativo de película

de seguridad.

CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

PÁGINAS 2 y 3

@93599

Autor no identificado

Filmación en los Estudios

Chapultepec,

Fondo Casasola,

México, ca. 1930,

negativo de película de nitrato.

CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

PÁGINA 5

@14989

Autor no identificado

María Félix en

un estudio cinematográfico,

Fondo Casasola,

México, ca. 1958,

negativo de película de seguridad.

CONACULTA-INAH-SINAFO-FN



Louis Naguel, *Silvia Pinal*, México, ca. 1950, negativo de película de seguridad. CONACULTA-INAH-SINAFO-FN



Luis Spota y el cine

"Lo fundamental en la vida, en esta vida, para mí es justificar por qué vine a ella, dejando una obra de la cual, una pequeña parte, permanezca." Esto comentó el escritor mexicano Luis Spota en una entrevista de Juan Cervera Sanchís de 1968.¹

Creador polifacético, trotamundos incansable, periodista aguerrido, cronista radiofónico y pensador fundamental del México del siglo XX, Spota escribió más de 30 libros, varios de ellos adaptados al cine como *La estrella vacía* (Tito Davison y Emilio Gómez Muriel, 1958), *La sangre enemiga* (Rogelio A. González, 1969), *Cadena perpetua* (Arturo Ripstein, 1978) y *Las grandes aguas* (Servando González, 1978).

Nacido en 1925 en la colonia San Rafael de la Ciudad de México, la mala situación económica de su padre, un inmigrante italiano, lo obligó a dejar los estudios y trabajar desde adolescente. Su formación autodidacta y su carácter a prueba de desafíos, desde muy joven, le abrieron las puertas del periodismo —llegó a ganar el Premio Nacional de Periodismo en dos ocasiones— y luego del cine mexicano, donde se desempeñó como argumentista, guionista y director.

En el cine, después de unos primeros ensayos como argumentista, el reconocimiento le llegó con el thriller *En la palma de tu mano* (1951), un *film noir* imprescindible dirigido por Roberto Gavaldón que narra la intriga en torno a un astrólogo estafador envuelto en un triángulo amoroso. Esta película le hizo merecedor de un Ariel como mejor historia original. A Gavaldón, Spota le entregó otro argumento estupendo, *La noche avanza* (1952), el relato de un arrogante pelotari que acaba siendo víctima de su propia ambición, también narrada en clave de cine negro.

Las imaginativas historias de Spota —que a veces usaba el seudónimo de José Walter— fueron adaptadas por varios directores del cine nacional, como Matilde Landeta en el drama prostibulario *Trotacalles* (1951); con Alberto Gout en *Quiero vivir* (1953); con Alfredo B. Crevenna en *Donde el círculo termina* (1956), con Miguel Morayta en *La mujer marcada* (1957) y con Ismael Rodríguez en *El hombre de papel* (1963), entre otras.

Sus relatos estuvieron al servicio de una industria cinematográfica mexicana que entró en declive a partir de los años cincuenta, pero él siempre escribió con rigor, honestidad e inteligencia, demostrando otra vez la importancia que tiene el guión como la materia prima clave para la creación fílmica. Así, incursionó en géneros variados: el thriller, la comedia, las películas de aventuras, el western y el drama mundano, entre otros.

El mismo Spota se aventuró a dirigir algunas películas: el cortometraje *Torerillos* (1951), *Nadie muere dos veces* (1952), *Amor en cuatro tiempos* (1954) y la serie *Con el dedo en el gatillo* (1958), conformada por cuatro filmes: *El anónimo*, *El vengador*, *El dinamitero* y *La tumba*. Tuvo además una notable trayectoria en la televisión. Falleció tempranamente en la Ciudad de México, en 1985, a los 60 años de edad. Al final logró lo que se había propuesto: justificar por qué vino a la vida, con una obra rica y sólida tanto en la literatura como en el cine. **Hugo Lara Chávez**

©28726
Autor no identificado
Luis Spota
Fondo Casasola,
México, ca. 1952
negativo de película
de seguridad.
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

1 Juan Cervera Sanchis, "Luis Spota. Un honrado y auténtico novelista" [en línea]. Suplemento Cultural, *El Nacional, Revista Mexicana de Cultura*, México, 20 de octubre de 1968. [fecha de consulta: 12 septiembre de 2014]. Disponible en: <<http://chobojos.zoomblog.com/archivo/2012/07/>>.

Guionistas





PÁGINA ANTERIOR

©19455. Autor no identificado, Mariano Azuela, médico escritor trabajando en su biblioteca particular. Su novela *Los de abajo* fue adaptada a la pantalla en dos ocasiones; escribió el argumento *Sendas perdidas* que publicó como novela, ante el nulo interés de los productores para filmarlo. Fondo Casasola, México, ca. 1935, negativo de película de nitrato. CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

ARRIBA

© 406389. Simón Flechine SEMO, Salvador Novo, escritor, México, ca. 1955, negativo de película de seguridad. CONACULTA-INAH-SINAFO-FN





Productores



©391629. Nacho López, *El productor Manuel Barbachano Ponce*, impulsor del cine independiente. México, ca. 1950, negativo de película de seguridad CONACULTA-INAHSINAFO-FN



© 30540. Autor no identificado, Conchita Carracedo, persona no identificada, el prolífico productor de la *Época de Oro* Gregorio Wallerstein, la actriz argentina Zully Moreno y Rodolfo Landa, Fondo Casasola, México, ca. 1948, Negativo de película de seguridad. CONACULTA-INAH-SINAFO-FN.





Directores



ARRIBA

©391767. **Nacho López**, *Emilio Fernández da indicaciones al cinefotógrafo Gabriel Figueroa*, México, ca. 1950, negativo de película de seguridad. CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

PÁGINAS 16 y 17

©396069. **Nacho López**, *Irasema Dilián y el director Alfredo B. Crevenna*, México, ca. 1950, negativo de película de seguridad CONACULTA-INAH-SINAFO-FN



© 282267. Autor no identificado, Marga López, Ismael Rodríguez, y Victor Manuel Mendoza, durante el rodaje de Los tres García, Fondo Fondo Casasola, México, 1946, negativo de película de nitrato. CONACULTA-INAH-SINAFO-FN



El documental
Humanidad



¿Por qué traer de nuevo a la circulación fotografías de un documental filmado hace exactamente ochenta años?

Porque *Humanidad* es una obra fundamental para el desarrollo de ese género cinematográfico en nuestro país, por su temática y estética. Y si bien es cierto que a esa conclusión habíamos llegado hace tiempo un grupo de investigadores (Jesse Lerner, Carlos Córdova José Antonio Rodríguez y quien esto escribe), lo hicimos basados en diversas fuentes —el fragmento que sobrevive del film, la hemerografía de época, la recepción crítica y algunas imágenes localizadas en el Archivo de Agustín Jiménez— mismas que no aportaban la información suficiente para precisar una cuestión fundamental: las condiciones en las que la película fue realizada. Poco sabemos de los elementos técnicos utilizados en su factura, y eso es precisamente algo que las imágenes localizadas en el fondo Salud Pública de la Fototeca Nacional desvelan. En ellas observamos los valores de producción, el tipo de cámara y el equipo de iluminación utilizados; el grupo humano conformado por Adolfo Best Maugard, entre los que destaca Agustín Jiménez como director de fotografía, así como la forma en que el realizador transforma los espacios que sirven de locación y, sobre todo, la manera en que éste genera las acciones de los personajes que aparecen a cuadro.

Con *Humanidad* Best Maugard demostró que el documental era “un excelente medio de difusión para exponer problemas sociales, problemas humanos y problemas políticos”, como afirmaría Nacho López, muchos años después. **Elisa Lozano**

©463022. **Autor no identificado**, El pintor Adolfo Best Maugard, Agustín Jiménez, médicos, enfermeras y equipo de filmación del documental *Humanidad*, en el interior de un hospital, Fondo Salud Pública, México, 1935, impresión plata sobre gelatina. CONACULTA-INAH-SINAFOfn

PÁGINAS 22 Y 23

©463026. **Autor no identificado**, Adolfo Best Maugard, y otros, en la filmación del documental *Humanidad*, Fondo Salud Pública, México, 1935, impresión plata sobre gelatina. CONACULTA-INAH-SINAFOfn







La evolución de la cinematografía mexicana *Humanidad*

La evolución de la fotografía en el cine, a través de lo que se exhibe en México, se podría escribir con los títulos de varias películas, especialmente rusas y alemanes. Más tarde, títulos franceses e ingleses, para no decir de los italianos —que por ahora no llegan al país—, servirían para recordar cómo evolucionaba el arte de la fotografía en movimiento.

Hubo una época en que el paisaje privaba sobre el escenario, sobre el "set". Luego, probablemente debido al estancamiento del mercado mexicano, se admiraban los interiores; y el paisaje ocupaba un lugar secundario, un tercer término dentro de la trama de una cinta. Nuevamente volvieron a privar las películas europeas y vamos viendo una evolución y un movimiento muy bello en la fotografía de las casas y de las personas.

En eso llegábamos a admirar las producciones rusas, como *El crucero Potemkin*, *Octubre*, en que las masas desempeñan parte importante. Pero las masas quedaban colocadas en un lugar secundario y subordinadas a la acción de los primeros actores, de las primeras figuras femeninas, siempre adorables en su belleza. La batalla en los últimos tiempos, daba una evolución extraordinaria en cuanto a la interpretación humana y fotográfica de los sentimientos orientales. Antes se había visto *Muchachas de uniforme*, otra cinta en que la discreción y la acción iban de la mano. El "close-up" permitía adivinar y hasta sentir lo que dicho con toda integridad de la figura habría sido grotesco y grosero. En eso llegamos a *Éxtasis*, la cinta que se la estimaba como de la más pura estética, donde los sentimientos quedaban subordinados a la acción cerebral, a la lógica, que las dos resultan muy frías cuando se las quiere anteponer la pasión. El público, que esperaba algo que levantara de los asientos por crudeza, se sintió defraudado cuando se le presentaba algo de un austerismo desusado en el cine. Se trataba de una cinta checoslovaca, en la que el idioma tiene un uno por ciento, y en cambio la acción, el gesto, el detalle en que queda encuadrado el momento psicológico del personaje, narran bellamente el instante.

En la cinematografía nacional no se podía seguir este proceso. Se lograba, cuando más, un acierto fotográfico que salvaba argumentos cursilones, absurdos, retorcidos como un laberinto, pero sin que se notara esa evolución a que están sujetos todos los actos humanos, toda la obra humana. Pero súbitamente aparece, aunque en exhibición todavía privada, una película elaborada fuera de los estudios, *Humanidad*, que dirige Adolfo Best Maugard, y fotografía de Agustín Jiménez. En esta sola película se puede seguir, rápidamente, la evolución que ha alcanzado el cine como expresión y como motor de emociones. Súbitamente se siente transportado al espectador a algo en que la estética, lo que habla únicamente a la belleza de los sentimientos, juega un papel de gran importancia. En unas partes, el "close-up" recuerda las películas en que se daba mucha importancia al trabajo individual; luego aparecen multitudes como en la Casa del Niño, el Asilo de Ancianos, el Manicomio de La Castañeda, dormitorios públicos, también comedores públicos, la Escuela Vocacional de la Beneficencia Pública, la Escuela de Ciegos y Sordomudos. Hay "close-ups" magníficos, como el del herrero que está majando con el mazo una barra de hierro al rojo blanco, la aplicación de los niños, el jurado de uno que ha golpeado a un compañero, la ciega que sigue con sus dedos el contorno de una máscara hasta que se engarían a la altura de los ojos, el tejido de tapetes por locos. Cosas muy bellas, captadas todas de la colectividad.

En una sola película se ha sentido y entrevisto hasta dónde puede llegar la cinematografía, especialmente la mexicana, en cuanto los directores de cine abandonen todo lo convencional que de otros países han recibido y seguido al pie de la letra. *Humanidad*, sin apoyarse en escenas de cursilería, sacude el corazón cuando se ve el gran número de niños recién nacidos que hay en la Casa de Cuna. Inmediatamente se asocia esto con los padres que los abandonan, los dejan. La vida de los mendigos y de los miserables del pueblo bajo, que acuden a los comedores y dormitorios, también crispera los nervios sin un solo trazo meloso ni dramático. Es una cinta dirigida con mucho talento por Adolfo Best Maugard, y fotografiada con un sentido extraordinario de la belleza por Agustín Jiménez, jr.

Después de ver *Humanidad*, queda la impresión de que a un paso de nosotros están vidas que degeneraron por falta de apoyo, y, al mismo tiempo, se siente el deseo de anhelar que la cinematografía nacional tome en cuenta esta nueva ruta abierta por estos dos grandes artistas, para seguir haciendo grandes películas, no sólo para el mexicano, sino también para el extranjero.





SALIDA

Actores



PÁGINAS 26 y 27

©285357. **Autor no identificado**, *Amanda del Llano y Pedro Infante en un descanso de la filmación de la película Pepe el toro, dirigida por Ismael Rodríguez*
Fondo Casasola, México, 1953, negativo de película de nitrato. CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

ARRIBA

©22577. **Autor no identificado**, *Antonio Moreno, actor y director*, Fondo Casasola, México, ca.1930, negativo de película de nitrato. CONACULTA-INAH-SINAFO-FN



©29517 Lupita Tovar, protagonista de "Santa", película pionera del cine sonoro, dirigida por Antonio Moreno. Fondo Casasola, México, ca. 1930, negativo de película de nitrato. CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

ARMANDO CALVO ↓

MARTA ROTH



ROGER

©26636. Autor no identificado, *Martha Roth y Armando Calvo*, Fondo Fondo Casasola, México, ca. 1950, negativo de película de seguridad. CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

PÁGINA SIGUIENTE

©18412. Autor no identificado, *Kitty de Hoyos*, Fondo Casasola, México, D.F., México, ca. 1956, negativo de película de seguridad. CONACULTA-INAH-SINAFO-FN



¿Es a mí?

“¿Es a mí?” — y su voz suave, grave, sin prisa, resuena en el aire mientras se acrecienta el brillo de sus ojos, por debajo de esas cejas expresivas.

Elsa Aguirre voltea apenas hacia su izquierda, permitiendo con sutileza que su probable interlocutor admire su perfil de agraciada fineza. Mira sin ver, hacia un horizonte que se antoja anodino y puesto a sus pies sólo por complacerla. En ese instante sin parpadeos, el universo se concentra en la voluptuosa carnosidad de unos labios que se adivinan carmesí, y en la inusual tentación de enrollar un dedo entre el cairel que se acurruca distraído sobre su oreja, y que hacia el otro lado señala un pequeño lunar, certero punto en un mapa de impoluta lozanía y suavidad. ¡Quién pudiera recorrerlo a besos en ruta hacia el más caro de los deseos! Imagino a aquel que la ha llamado, quedándose de pie a unos pasos de su espalda, impávido, sosteniendo la respiración con tal de no irrumpir en la perfección del momento. Casi puedo sentir su mano empuñada, firme, para evitar el impulso que lo mueve para tocarle el hombro, el breve asomo de cuello, lo dócil del cabello, la tez... ¡Ah, si hubiera viento! Una tormenta con la eficacia de sacarle el sombrero, tan cuidadosamente acomodado sobre su cabeza de Diosa; quizá, así, ella se levantaría para mostrarse ante él con toda su bravía de mujer sensual, y pasaría sus manos por ese azabache dulce que le enmarca el rostro, siempre de tan hermosa manera, incluso ahora que lo trae recogido en un moño muy a la moda de esos tiempos. Pero no, permanece serena, la espalda erecta que levemente reposa en esa silla remachada en piel. Cualquiera artista de la Grecia antigua estaría fascinado por esta escena que se mantiene intacta, por unos minutos que se perpetúan hasta el éxtasis. En la visión que ella ofrece, el paraíso irredento comprueba que el ideal de belleza existe, y que no hay armonía mayor que la de sus facciones de ensueño. Alrededor todo bullicio se acalla, a la espera del más leve movimiento de Elsa, la Flor de Azalea que todos admiran. A lo mejor, de manera instintiva saque un pequeño espejo del bolso, que permanece quieto en la baranda frente a ella, y retoque con delicadeza un imperceptible rubor. Entonces, sus manos de hada harán brotar otros posibles de la imaginación afiebrada, y el silencio que se ha mantenido impune se fragmentará en millones de anhelos de luminoso destello. **Martha Patricia Montero**



© 264814. Autor no identificado, *Elsa Aguirre*, Fondo Casasola, México, 1958, negativo de película de seguridad. CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

SEMO

Fotógrafo de estrellas

Avenue d'Éléna esquina con calle de las Artes

El estudio de Semo era vecino de las compañías Promesa Films, Clasa Films y de las oficinas donde despachaban Mauricio de la Serna, Vicente Saiso Piquer y Fernando de Fuentes (todas ellas con domicilio en Artes núm. 17), y compartía edificio con la Unión de Crédito Fílmico. Rebautizada después con el nombre del filósofo Antonio Caso, en los años cuarenta la calle de Artes se benefició de la expansión de las actividades comerciales, sociales y recreativas de la ciudad de México; mismas que, antes concentradas en la traza que rodeaba al Zócalo, se habían desplazado hacia el poniente de la ciudad, siguiendo el eje de Paseo de la Reforma. Los nuevos centros capitalinos fueron las glorietas que giraban en torno de las estatuas de Carlos VI y Cristóbal Colón, zonas donde se ubicaba buena parte de los diarios y revistas, hoteles de lujo, teatros clasemedieros y desplumaderos de postín.

Alfonso Morales, "El ácrata y las estrellas", en Emma Cecilia García Krinsky, *Semo fotógrafo 1894-1981*, México, Conaculta, 2001, p.65.













Semo por Guasp

(de lo abstracto a lo simpático)

El México de la posrevolución fue, entre otras cosas, un hervidero artístico e intelectual. El debate político, la ebullición social y la promesa de un futuro mejor fueron tierra fértil para el florecimiento del muralismo, de revistas literarias como *Contemporáneos* o *Crisol* y de una pujante industria cinematográfica que le dio trabajo a muchos directores, actores, fotógrafos, escenógrafos y dibujantes. La vida cultural mexicana atrajo a artistas de todo el mundo y muchos trabajaron aquí por largas temporadas.

A esto hay que agregarle el hecho de que, a principios de la década de 1940, el Estado mexicano fue uno de los pocos que le dio asilo a ciertos activistas e intelectuales revolucionarios radicales que eran perseguidos por el fascismo y el stalinismo. Es así como llegaron a establecerse aquí personajes tan talentosos y notables como el fotógrafo anarquista de origen ucraniano Senya (o Simón) Flechine y su esposa Mollie Steimer. Flechine había vivido en Berlín y en París y conocía a fondo el lenguaje formal de las vanguardias europeas. Su estudio foto SEMO es un referente de la historia de la fotografía mexicana y sus retratos de artistas de cine hicieron época.

La llegada masiva de decenas de miles de republicanos españoles a nuestro país, tras la caída de la Segunda República española en 1939, fue uno de los acontecimientos migratorios, políticos y culturales más importantes del siglo XX mexicano. Esta emigración fue atípica, ya que con la ola de trasterrados venía la crema y nata de la intelectualidad española: desde cineastas como Luis Buñuel hasta escritores como León Felipe.

Los historiadores del arte han estudiado a fondo fenómenos artísticos como el movimiento muralista mexicano, el Taller de Gráfica Popular y la Escuela Mexicana de pintura, pero no han reparado en la importancia que tuvo para el arte mexicano la llegada de un batallón de artistas gráficos hispanos de primer nivel, entre ellos: José Bartolí, Santos Balmori, los hermanos José y Juanino Renau, Marcellí Porta, Cardenio, José Bartolozzi, Avelí Artís (Tisner), Rivero Gil y Ernesto Guasp. Todos ellos manejaban el lenguaje de las vanguardias del siglo XX y casi todos habían ejecutado propaganda gráfica a favor de la República Española. Algunos, como Santos Balmori o José Renau, se incorporaron a los movimientos artísticos nacionales; otros entraron a laborar como editores gráficos en la prensa; para este grupo, la industria cinematográfica nacional fue una fuente importante de trabajo.

Ernesto Guasp era un maestro de la línea. Su dibujo fluido, esquemático y con valores abstractos le debía mucho a las vanguardias europeas. Está claro que había estudiado a la Bauhaus; su trazo estaba en deuda con las acuarelas de Paul Klee y sus composiciones con los óleos de Kandinsky. Sin embargo, el resultado era un dibujo de humor, fresco y divertido. Guasp laboró para la gran prensa nacional (entre otras cosas fue caricaturista de planta del diario *Novedades*) y ejecutó algunos carteles memorables para el cine nacional y trabajó para *El Noticiero Cinematográfico Mexicano*.

Es lógico suponer que Guasp y Semo se encontraron haciendo tareas para el cine mexicano. En 1952, Guasp retrató a Semo, de perfil. Se trata de un dibujo a línea; parece estar hecho a vuelapluma, con dos o tres pinceladas; se podría pensar que es una instantánea, pero en realidad se trata de una composición en la que el punto, la línea y el plano mantienen un delicado balance. Además, el parecido es notable. En 1956, Guasp volvió a caricaturizar a Fléchine. En esta ocasión, de cuerpo entero, junto a su enorme cámara, montada en un trípode, acompañado de un pajarito cantor. Este trabajo se aleja del estilo lineal de Guasp en la medida en que el artista usó texturas y sombras que le dan volumen a la pieza. Sin embargo, la composición —en planos— tiene un carácter abstracto, casi cubista. El cuerpo tieso del fotógrafo y su mirada profunda y severa inspiran respeto, pero el ave parece cantar: “sonríale al pajarito”.

Sólo en aquel México se pudo dar el encuentro entre Semo, el anarquista ruso, y Guasp, el republicano valenciano. Las semejanzas entre estos dos artistas son de forma y de fondo: los dos manejaban el lenguaje de las vanguardias y los dos supieron usar ese lenguaje para dirigirse al gran público. Las dos caricaturas que le hizo Guasp a Semo van de lo abstracto a lo simpático. **Rafael Barajas El Fisgón**



©474534. Caricatura de SEMO hecha por Ernesto Guasp García, México, 1956, negativo de película de seguridad. CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

Maquillistas

El señor Max Factor

“Al fin el secreto del maquillaje al alcance de todas las mujeres latinas [...] Ya sea la artista rubia, morena, blanca o pelirroja, el señor Max Factor le aconseja siempre y le ayuda a ponerse el maquillaje que su tipo de belleza necesita para acentuar su hermosura. Su secreto consiste en la combinación de los colores del polvo, el rouge, la pintura para los labios, el lápiz para la ceja, etc. y su ojo de experto aconseja los colores que harán armonía con el tipo de belleza femenina.

[...] ¿Qué aumenta su atractivo natural sin dar el efecto de haber 'cargado la mano' en la pintura y sin parecer como máscara? El señor Max factor, su consejo, las ha familiarizado con el arte del maquillaje. Pero ahora este experto en la belleza femenina ofrece galantemente su secreto a todas las mujeres”. (Revista *Cinelandia*, Tomo III, nº.12, dic.1929).

El anuncio anterior da cuenta de la popularidad alcanzada por Maksymilian Faktorowicz (Rusia, 1877 – EUA, 1938), y quien se había iniciado en el mundo de la belleza como aprendiz de un fabricante de pelucas, con tal habilidad que a los 20 años tenía ya su propia tienda.

Posteriormente emigró a los Estados Unidos, donde fijó su residencia al adquirir fama como maquillista de teatro, misma que se extendió pronto a la naciente industria del cine donde fue solicitado, por lo que se estableció en Los Ángeles, siendo conocido desde entonces con el nombre de Max Factor.

A través del análisis facial, que hacía auxiliado por un aparato llamado “el calibrador de belleza”, el estudio del color, la creación de las pestañas postizas, el lápiz de cejas, el brillo de labios y, sobre todo, por inventar —el *make up*, término que él mismo acuñó— una base de maquillaje ligera que ayudaba a que las actrices parecieran más naturales en los primeros planos, Max Factor, revolucionó la imagen de la mujer en el cine y mundo de la cosmética, ya que las actrices querían verse igual de radiantes en la pantalla y en la vida real, por lo que a partir de 1927 comenzó a fabricar maquillajes para ellas y luego para las “mujeres comunes”, que aspiraban a parecerseles. Ése fue el origen de una poderosa compañía, que aún hoy sigue vigente.

En los años treinta, Max Factor, conocido como “El Rey del maquillaje”, viajó a México, donde impartió cursos. **Elisa Lozano**



©94966. Agustín Jiménez, Virginia Zuri y Max Factor, Fondo Casasola, México, ca. 1935, negativo de película de nitrato. CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

Discípula de Max Factor, Dolores Camarillo (1910-1988), conocida con el sobrenombre de "Fraustita" —diminutivo derivado del apellido de su esposo, el actor Antonio R. Frausto—, creó un catálogo de personajes inolvidables para el cine mexicano, desde sus inicios en las películas *La Calandria*, *Oro y plata*, *Enemigos*, *Ahí está el detalle*, y hasta finales de los años ochenta, contabilizando en su filmografía 123 títulos.

Muy recordada por ser una de las creadoras del estereotipo de la sirvienta pícara, y por sus papeles cómicos, alternó la actuación con su actividad de maquillista. Con sus efectos cosméticos "Fraustita" hizo lucir más bellas a las actrices nacionales, y caracterizó a los actores en un centenar de películas.

Siempre luchó para mejorar las condiciones de su gremio y porque se reconociera la importante labor del maquillista en el cine nacional. Activa hasta el año de 1977, fue la responsable de caracterizar a los protagonistas de la cinta de terror *La tía Alejandra* de Arturo Ripstein.

Elisa Lozano



©280336. Autor no identificado, *Dolores Camarillo maquilla a Fernando Soler*, Fondo Casasola, México, ca. 1946, negativo de película de nitrato. CONACULTA-INAHS-INAFO-FN



©280442. **Autor no identificado.** *Luis Aldás es maquillado para el rodaje de La devoradora* (Fernando de Fuentes), Fondo Casasola, México, 1946, negativo de película de nitrato. CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

PÁGINA SIGUIENTE

©282051. **Autor no identificado.** *Jorge Negrete*, Fondo Casasola, México, 1945-1950, negativo de película de nitrato. CONACULTA-INAH-SINAFO-FN



Diseñador de vestuario



Armando Valdés Peza

No es solamente cubrir con ropa más o menos lucidora a las estrellas de una película; la misión del vestuario es dar el tono justo a las figuras.

Dentro de su parte en la obra. Cuando eso no se entiende, no hay nada que hacer. Y no es cuestión de dinero.

Armando Valdés Peza.

El debut de Armando Valdés Peza, el más célebre diseñador de vestuario del cine clásico mexicano, coincide con el de María Félix en la película *El Peñón de las ánimas* (Miguel Zacarías, 1942). Desde entonces, y hasta 1958, sus destinos permanecerán unidos en una veintena de películas en las que él la hizo lucir como una sencilla mujer del pueblo, ataviada con estilizaciones de trajes típicos de distintas regiones del país, como sucede en varias películas de Emilio "Indio" Fernández, o bien, como la elegante "María Romano", personaje central de *La mujer de todos* (Julio Bracho en 1946), cuyos figurines aquí publicamos y para los que Valdés Peza realizó, además todos los complementos —tocados, sombreros, guantes— que porta la actriz.

A lo largo de varias décadas, Dolores del Río, Columba Domínguez, Gloria Marín, Irasema Dilián, Elsa Aguirre, Lilia Prado, Rebeca Iturbide, María Elena Marqués y prácticamente todas las luminarias nacionales vistieron los diseños de Armando Valdés Peza, quien continuó siendo una referencia de la moda nacional hasta fines de los años sesenta, cuando filmó para Carlos Velo la comedia *Alguien nos quiere matar*, protagonizada por Angélica María. **Elisa Lozano**



© 281069. Autor no identificado. Armando Valdés Peza.
Diseño de vestuario para María Félix, Fondo Casasola,
México, 1945-1950, negativo de película de nitrato.
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

... ..



Valdes-Boya



PÁGINA ANTERIOR
© 281082

Autor no identificado
Armando Valdés Peza
Diseño de vestuario
para María Félix,
Fondo Casasola,
México, 1945-1950,
negativo de película de nitrato.
CONACULTA-INAHS-INAFO-FN

ARRIBA Y ABAJO
© 281078 y © 281080

Autor no identificado
Armando Valdés Peza
Diseño de vestuario
para María Félix,
Fondo Casasola,
México, 1945-1950,
negativo de película de nitrato.
CONACULTA-INAHS-INAFO-FN



Escenógrafos







© 277610. **Autor no identificado**, *María Antonieta Pons y Luis Sandrini en La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra* de Roberto Gavaldón, escenografía de Luis Moya, Fondo Casasola, México, 1946, negativo de película de nitrato. CONACULTA-INAH-SINAFI-FN

PÁGINAS 55 Y 54

© 282079. **Autor no identificado**, *Diseño escenográfico de escena de la película Fu-man-chú*, Fondo Casasola, México, ca. 1950, negativo de película de nitrato. CONACULTA-INAH-SINAFI-FN



Lauron "Jack" Draper y Luis Buñuel revisando trozos del material revelado de la película *Gran Casino* (1946)

El apuesto señor Draper consultando su exposímetro en locación



¡Lo quiso ahorcar porque estaba celoso!

1

“¡Buñuel es comunista!”, exclamó Dalí en Nueva York y la acusación cimbró a la sociedad que inmediatamente maniobró para que Luis Buñuel dejara de trabajar en el departamento de cine del MoMA. La gracejada de Dalí preveía la reacción crédula y aprensiva de los estadounidenses, una vileza calculada que Buñuel jamás le perdonaría a su otrora amigo y colaborador, que acabó determinando su exilio a México.

Por supuesto, el hombre no era comunista pero convendría considerar que su sentido de justicia social y su mero humanismo, su antifascismo y sus amplias simpatías tanto con anarquistas como marxistas, no sólo quedaban manifiestos en su pensamiento sino que, mezclados con la intolerancia iconoclasta del código surrealista que lo rigió por años, sus fijaciones muy particulares y sus prejuicios de un conservadurismo totalmente contradictorio lo convertían en un juez furibundo, tantas veces puritano, un moralista a contrapelo. Si bien muchas de sus posturas nacían de un razonamiento ético o de una filiación estética, otras muy poderosas eran repelencias atávicas, sólo explicables en el terreno de la neurosis. “Las manías pueden ayudar a vivir —decía él— y compadezco a los hombres que no las tienen”.

Con alguna frecuencia, indignado ante tal o cual situación, Buñuel recitaba alguna sentencia antiburguesa del decálogo surrealista, y debo confesar que, fascinantes como resultaban, sus palabras emanaban un denso aire de anacronismo. Teóricamente las manías pueden ser atractivas, pero vivir con ellas indulgentemente inhabilita una evolución acorde a los tiempos.

2

Todo el prólogo conduce al intento de explicar el por qué de la desavenencia de Luis Buñuel con el cinefotógrafo Lauron “Jack” Draper en la filmación de *Gran Casino* (1946). La única alusión disponible al respecto proviene del libro *Prohibido asomarse al interior*, de Tomás Pérez Turrent y José De la Colina, en el que se recoge la afirmación del director: “Tuve problemas con Draper, que era —como todo mundo sabe— un hombre malhumorado y grosero. Si no es porque intervino Negrete, aquello habría terminado mal...”.

A partir de la imagen que acompaña estas líneas y sin ir más allá de la superficie, se puede interpretar que ambos posan para el fotógrafo procurando aparentar cordialidad. Buñuel no era precisamente bienhumorado, como para contrastar con lo que le imputa a Draper, pero sí era, ante todo, un hombre educado y decente. De hecho, algunos de sus ademanes de caballerosidad, como hacer una leve caravana al saludar, resultaban intrigantes y hasta incomprendibles si uno tomaba conciencia de que esa misma persona de modales gratos había provocado grandes escándalos públicos disfrazado de monja en las calles de París. En fin, el rebelde era cortés, civil y con muchos ademanes y gestos a la vieja usanza. Si a eso se le suma una propensión al recato y la austeridad en la persona y el vestir es factible imaginarse una reacción contraria a la efígie de Draper —más allá de su supuesta grosería— simplemente porque, según delatan algunos retratos suyos, sus pañoletas y corbatas finas, sus trajes a la medida, sus atuendos impecables, su cabello siempre acicalado deben haberle parecido abominaciones propias de un dandy, un catrín, un figurín insoportable.

©280791

Autor no identificado

Lauron “Jack” Draper
y Luis Buñuel

Fondo Casasola,
México, 1945-1950,
negativo de película de nitrato
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

©6516

Autor no identificado

Rodaje de *Soy un prófugo*,

Fondo Casasola,
México, 1946,
negativo de película de nitrato
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

También habría que tomar en cuenta —pero esto, extrañamente, me parece de segundo orden— que en su debut dentro de la cinematografía mexicana, Buñuel estaba presionado no nada más por tratarse de una primera oportunidad, tras casi una década sin dirigir, sino que tenía muchos elementos en contra: el charro cantor como figura principal, la diva argentina de acompañante, el argumento insulso y repleto de canciones, el aparato industrial con sus inercias y vicios, y por encima de todo ello, su propia severa conciencia ética, diciéndole: "Te estás prostituyendo por llevarle a tu familia el pan a la mesa", cosa que pasaría para muchos, pero el rol de proveedor doméstico era algo poco apreciado por los surrealistas, el credo más bien atacaba con virulencia esa coartada de quienes se "vendían al sistema".

Todo apuntaría, pues, a una intensa incomodidad. Pero no creo que eso haya cambiado mucho a lo largo de su período mexicano, después de todo el contexto sindical y de producción seguía siendo el mismo.

3

Durante mi adolescencia y primera juventud conversé con Buñuel en torno a la labor del fotógrafo en el cine y su relación con el director, hablamos más de aspectos teóricos que de ejemplos particulares, aunque surgían algunas anécdotas que denotaban su simpatía por el oficio delicado de Alex Phillips, Sr., o sus constantes desencuentros con la estética ornamentada en el caso de Gabriel Figueroa, quien se situaba a contracorriente de la funcionalidad y parquedad feroz que él predicaba y consideraba esencial para su discurso como cineasta. Lo que más se me fijó fue un comentario suyo de ironía y modestia:

"Siempre es más fácil corregir que proponer y crear, el *cameraman* pone el encuadre y yo nada más lo critico: más a la derecha, un poco más arriba..."

4

Alguna vez, mi padre me refirió una inusitada confesión que le había hecho Buñuel años atrás: que admiraba a Libertad Lamarque, que le gustaba porque siempre sabía sus diálogos a la perfección y porque conocía sus marcas, de manera que nunca había tenido que repetir una toma por su culpa. Pero podría decirse que en el brillo de los ojos del viejo, mi padre había visto algo más, un dejo de ilusión amorosa desatada por la reina del melodrama argentino y mexicano, lo cual convertiría el asunto en materia doblemente inconfesable: porque Luis le era fiel a su esposa y porque la Lamarque representaba ante el mundo los valores de sentimentalismo y cursilería con las que él más rivalizaba. Creo que fuera de eso nunca supe cosa alguna relacionada a las experiencias del director en *Gran Casino*.

5

Nacido en Indiana en 1892, Jack Draper se integró a la actividad fílmica de Hollywood en 1925 y diez años después ya estaba instalado como director de fotografía en el cine mexicano. Antes de la fallida *Gran Casino*, ya había participado con solvencia indiscutible en una serie de películas memorables como *Janitzio*, *¡Vámonos con Pancho Villa!*, *Ahí está el detalle* y *México de mis recuerdos*. Como se ve, había tenido colaboraciones afortunadas con directores de la talla de Fernando de Fuentes y Juan Bustillo Oro. De su filmografía posterior salta a la vista su trabajo en la malhadada producción de *Don Quijote* de Orson Welles, elogiado por la crítica por su sentido de la composición y profundidad de campo.

En casi todas las placas que he podido revisar donde aparece Draper, el técnico está consultando su exposímetro o manipulando la cámara, jamás se le ve llamando la atención o payaseando; aclaremos que Buñuel al mismo tiempo amaba el humor y detestaba a los payasos. Entonces, ¿por qué Jack Draper habrá sacado de quicio al director aragonés?



Con el pretexto de medir su intensidad de luz, Draper se acerca mucho a la pizpireta actriz Emilia Guiú

6

Se me ocurre que, en tal caso, el libro *Prohibido asomarse al interior*, de donde parte el dato que da pie a toda la reflexión, respira demasiada complacencia para con el genio Buñuel y no toma la distancia adecuada. Así, a los autores les falta perspectiva para seguir el hilo de la anécdota: en un contexto donde ya se habló del carácter bronco de los mexicanos y de sus costumbres de machos empistolados, la mención de que si no hubiera intervenido Negrete “todo hubiera terminado mal” no es como para poner punto final y cambiar de tema sino para indagar más: ¿a qué llegó la situación?, ¿por qué tuvo que ponerse en medio el actor protagonista y a la postre líder sindical? Se puede entender que estuvieran embelesados con el mítico cineasta y lo endiosaran: en su modalidad más estruendosa, la voz de Buñuel, don Luis para ellos, no era la de quien recita con obediencia las tablas de la ley, sino la del profeta que las promulga. Paralelamente es posible detectar en ellos un desdén por la significancia del cinefotógrafo, a quien denominan erróneamente “Draper”. Dado que no hubo tal seguimiento del episodio ríspido, sólo queda especular. Yo ya he planteado mi tesis, que puede sonar simplista pero me resulta más que probable cuando evoco el carácter de Luis Buñuel, que podía ser explosivo de un momento a otro, cuando se tocaba accidentalmente una cuerda determinada. Igual Draper le coqueteaba, con éxito, a Libertad Lamarque. Y a Buñuel lo veo claramente, con celos que le estaría vedado asumir, horrorizado y disgustado, cabreado porque su fotógrafo usa corbatines de figuras, como un *chulo*. **Claudio Isaac**

©6503
Autor no identificado
“Jack” Draper y Emilia Guiú
Fondo Casasola, México, 1946,
negativo de película de nitrato.
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN



Antonio Reynoso, la mirada serena

En el centro de la casa, sentado en su silla, con la cámara en la mano derecha recargada sobre sus piernas. Listo para la acción, el puño izquierdo sobre la pierna deja ver el reloj. Así, preparado, los pies ligeros, la mirada vivaz y la sonrisa franca que se comunica con la otra cámara, la que lo registra. Alrededor de 1955 Nacho López retrató en su casa a Antonio Reynoso. El resultado, un encuentro de miradas: la mirada del fotorreportero que registra la del amigo, el camarada, el compañero de andanzas. La mirada solidaria que se le devuelve da testimonio, es la del hombre en pleno dominio de su territorio, rodeado de sus lienzos —la Santísima Trinidad se asoma sobre el hombre—, mientras por la ventana se dejan ver los árboles que rodean la propiedad.

Pintor, arquitecto, poeta, Reynoso era un hombre renacentista, tenía estudios de arquitectura, pero sus intereses eran mucho más amplios. Estaba convencido de que para poder crear imágenes se debía cultivar el espíritu en el arte, en la lectura; “era un monstruo maravilloso, era como una sabra, espinosa por fuera y muy dulce por dentro, con unos conocimientos increíbles”, según lo definía Rafael Corkidi, quien además de haber sido su operador, lo asistió en la aventura de “Cine foto”, la compañía con la que Reynoso había renunciado al Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica para producir sus propios trabajos.

En el STIC, el fotógrafo Reynoso había desarrollado una labor en los noticieros fílmicos de los que dicho sindicato era encargado y principal productor; este trabajo le había obligado a desarrollar una habilidad para el registro rápido, inmediato y sin repetición, pero que le obligaba también a aguzar la mirada, a seleccionar presuroso, a filmar con economía y sin desperdicio. Antes que nada, Antonio Reynoso era un maestro, de Corkidi lo fue, a pesar de su convicción respecto a la inutilidad de la enseñanza; era un hombre dado a compartir sus conocimientos sobre el manejo de la cámara, sobre el cine y la fotografía. Su persona era objeto de gran respeto en los estudios.

En 1959 “Cine foto” concreta la realización de una película: según textos de Juan Rulfo escritos sobre la marcha, Reynoso dirige *El despojo*, Corkidi opera la cámara. A la fuerza de la tragedia que el texto contiene, se suma la de las imágenes, el ojo sagaz y entrenado de Reynoso registra a las mujeres de aquel pueblo ruinoso en el valle del Mezquital que miran con desconfianza, que apenas se muestran. Salvador Elizondo definió la obra de Reynoso como la de un artista de la soledad, en esta cinta lo refrenda con gran energía. No hay otro tiempo que el de la tragedia. La cinta, a pesar de la pobre distribución de que fue objeto, se puede considerar como uno de los prolegómenos de la modernidad fílmica en México. No es exagerado decir que *El despojo* marca un hito en nuestra cinematografía, nunca antes la realidad indígena-campesina había sido llevada a las pantallas del cine nacional con tal fuerza y honestidad, nunca más, la prosa de Rulfo encontró eco en el medio fílmico como en los nueve minutos que dura la cinta.

De sus imágenes escribió Elizondo “su contenido emotivo es sobrecogedor”, Reynoso es uno de los artistas que mejor han captado en imágenes el sentimiento que genera la soledad, en sus fotografías impera la quietud y el silencio. Es la mirada serena y honesta que Nacho López supo capturar. **Javier Ramírez Miranda**

Este es Silvestre Revueltas

Este es Silvestre Revueltas (1899 - 1940) ejerciendo como director de orquesta, actividad a la que regresó con frecuencia y a menudo, para dirigir sus propias composiciones, catedráticas, revolucionarias y telúricas. Comenzó su formación como violinista a muy temprana edad en el seno de una amorosa y peculiar familia duranguense, rodeado de hermanos que como él se convertirían en figuras notables para las letras, la pintura y la danza en México. Lo mandaron a estudiar primero a la Ciudad de México y luego a Texas, donde buscó convertirse en un violinista proficiente. Ya en la juventud regresó a México para zarpar al océano, monolítico y lleno de contradicciones, de la música de concierto. Navegó sus corrientes con el talento de violinista y, posteriormente, con su obra compositiva que ganó el respeto casi absoluto de las instituciones.

No es extraño que haya sido convocado por Velázquez Chávez, encargado de la producción de *Pescados* en 1934, para escribir los fondos musicales de una película sobre un conflicto patronal y revuelta entre pescadores en Veracruz; proyecto al parecer encomendado al también gran compositor Carlos Chávez previamente, pero asignado a Silvestre.

La dirección de esta cinta, alineada de alguna manera con los ideales posrevolucionarios estuvo encomendada a Paul Strand, fotógrafo estadounidense que Revueltas visitó en la locación de filmación. Escribió las primeras notas después de esa visita y mucha música de la película estaba escrita antes que la película misma; proeza nada ajena para el compositor ya que, durante sus estudios en Chicago, después de Texas, uno de sus trabajos había sido el de atrilista en una orquesta de cine mudo.

La partitura de *Redes* fue de una gran factura, y de una orquestación minuciosa y jamás vista en el cine mexicano.

La llegada de Silvestre al cine sucedió en el marco de la naciente industria cinematográfica mexicana y *Pescados*, posteriormente titulada *Redes*, fue una partitura apreciada por Revueltas; programó un concierto con tres de sus movimientos en Bellas Artes. Pero por otro lado, *Redes* fue golpeada por los conflictos laborales, una línea de producción idealizada y la consecuente falta de presupuesto. Paul Strand fue hostilizado por sus formas, y la dirección encomendada a Emilio Gómez Muriel.

Silvestre llegó al cine mexicano como resultado de un triste y feliz altercado entre el encargado de la producción de la película y Strand, pero sobre todo, en un contexto muy particular para la realización cinematográfica. Más allá de *Redes*, los músicos mexicanos aprendían el oficio de los extranjeros en la música para cine, y los extranjeros se abrían paso entre empoderamientos sindicales y películas bien pagadas y competidas. ¿Qué influencia tuvo Revueltas en la música del cine nacional?

Alguna, sin duda, pero una difícil de trazar. La música del cine mexicano crecía sobre su trípode de músicas tradicionales, músicas de baile y las músicas de fondo, y lejos estaba, en 1936, de conseguir la genialidad que el hombre que vemos aquí alcanzó, con sus primeras notas cinematográficas. **José María Serralde Ruiz**







De la edición y otras labores calladas en el cine

"En el mundo cinematográfico suelen predominar los sueños, quizá porque es un dispositivo de luz y de ilusiones. Sin embargo, algunas partes del oficio tienen una materialidad muy distante de lo onírico. Sin duda es el caso de la edición. El editor lleva a cabo una labor callada pero fundamental. Tiene que entrar en contacto con la materialidad de la película, revisarla a contraluz detenidamente, evaluar lo que ahí quedó registrado y cortarlo para poder yuxtaponerlo a otras tomas. Es precisamente a través del montaje que puede dar a la película tiempo, ritmo, vida.

Durante la Época de Oro la cantidad de películas que podía pasar por las manos de un editor profesional era impresionante. Al menos eso hacen pensar las más de 600 cintas editadas por Carlos Savage, las 441 de Jorge Bustos o las 230 de Gloria Schoemann. Nadie podría poner en duda las habilidades creativas de un editor. Pero la pregunta obligada es si se puede imprimir un estilo definido en la manera de montar un film, así como un camarógrafo (por ejemplo Gabriel Figueroa) o un escenógrafo (pensemos en Manuel Fontanals) eran reconocibles por su trabajo. Quizá la respuesta sea que no: que los editores solían hacer un trabajo minucioso pero fiel a la eficacia narrativa de la película o a las intenciones creativas del director. Que cuando mejor trabajaba un editor era precisamente cuando no se le notaba. Director y realizador establecían una relación estrecha de entendimiento, como vemos en esta imagen en donde Carlos Velo examina material junto con un técnico en el laboratorio.

Sin embargo, eran muchas las ocasiones en que los editores mostraban destreza, e inclusive llegaban a jugar un papel central. Era común que en la realización de noticieros cinematográficos se montara primero el tren de imágenes y sólo al final se agregaban el sonido y la narración. Así, en el trabajo atento de los editores del Noticiero Mexicano EMA de los años cuarenta encontramos la pericia y la concentración para el bosquejo de una nota que nacía con una duración precisa. Es la materia a punto de convertirse en luz. **Álvaro Vázquez Mantecón**

PÁGINA SIGUIENTE

©277680. **Autor no identificado**, *Carlos Velo y otro técnico*, Fondo Casasola, México, 1946, negativo de película de nitrato. CONACULTA-INAH-SINAFOfn

PÁGINAS 66 y 67

©277678. **Autor no identificado**, *Sala de edición del noticiero E.M.A.*, Fondo Casasola, México, 1946, negativo de película de nitrato. CONACULTA-INAH-SINAFOfn



Una estrella nos visita

Elegantísima en la aparente sencillez de su vestido adornado con esos moños que delatan lo especial del día, lo mismo que el cuidadoso ondular del peinado, Gloria Marín se apersona en las oficinas de la revista *Así!*

No se ve en las imágenes, pero se percibe el revoloteo y cuchicheo que su presencia deben haber causado: la estrella en persona, la protagonista no sólo de películas que llenan las salas sino de un romance abierto con el charro cantor que todas quieren, llega a conocer el proceso mismo de ocupar una portada.

¡Qué fortuna la del encargado de mostrarle todo a la estrella! Parece que apenas contiene la emoción cuando le muestra orgullosamente una tira de negativos y ella sonríe discreta.

No podemos ver las imágenes capturadas. ¿Será la fotografía de Gloria sentada en el escritorio fingiendo —¡actuando!— corregir, lápiz en mano, uno de los textos esparcidos desordenadamente, como en cualquier redacción?

¿Será un acercamiento a su cara, similar en pose a la que se mira en la portada que le muestran más tarde? ¿Serán las fotos recién salidas del laboratorio, con aroma a químico, que muestran a la actriz posando junto a la rotativa?

Gloria acapara la atención de todos en la mesa de luz, muy concentrada en ver cómo la imagen adquiere brillo y se convierte en esa que quedará plasmada. Luego contempla desde detrás de sus lentes oscuros aquello —¡quisiéramos ver qué es!— que con tanta sonrisa satisfecha le enseñan.

Ahora pasan al área de talleres. La portada y contraportada que apenas le fue mostrada entrará a la plancha en la que se hará el negativo. De ahí, a la placa que se colocará en la prensa para reproducir, una y otra vez, la imagen que ahora ella mira en las manos del afortunado encargado del "tour". ¡Cuántos estarán envidiándolo!

Seguramente las actividades están paralizadas. Desde sus cubículos, los reporteros, las secretarías, los empleados del taller miran discretos. Ya tendrán de qué hablar en casa: no cualquier día reciben en la oficina a una celebridad de ese calibre.

©278929, ©278924
©278940, ©278943, ©278928
Autor no identificado
*Gloria Marín de visita
en la revista Así!*
Fondo Casasola,
México, 1945-1950,
negativo de película de nitrato.
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

Y, sí, basta con haberla mirado fuera del celuloide. Gloria de carne y hueso. Gloria que deambula por el mismo espacio que los demás. Gloria que sonríe apenas en su caminar por la oficina que hoy se convierte en set. Gloria que quizá quedó inmortalizada en una portada de *Así!*... sólo quizá. **Ana Luisa Anza**





Estudios



Reducido a cenizas

El 27 de septiembre de 1933, la primera plana del periódico *El Universal Gráfico* informaba:

Hoy en la mañana estalló un incendio en la Compañía Nacional Productora de Películas, la cual quedó en gran parte reducida a cenizas a pesar de los esfuerzos desplegados por el Cuerpo de Bomberos [...] la versión recogida en el lugar de los hechos es un tanto incierta, pues mientras, por una parte se dice fue la causa fue un corto circuito, cosa al parecer inadmisiblemente dada la buena instalación eléctrica.

El edificio había sido construido en 1920 por iniciativa del fotógrafo y cinefotógrafo Jesús H. Abitia (Chihuahua, 1881–Ciudad de México, 1960), siguiendo el modelo de los primeros estudios cinematográficos como el de Georges Méliès, fabricado con paredes y techos de vidrio para permitir el paso de la luz. Las instalaciones contaban con una escuela de cine y fotografía.¹

En 1929, el inmueble fue adquirido por el gobierno mexicano y dos años después lo vendió a la Compañía Nacional Productora de Películas, que filmó ahí, entre otras, *Santa* (1931) y *Águilas frente al sol* (1932), ambas dirigidas por Antonio Moreno.

Posteriormente, las películas mexicanas se filmarán en los estudios México Films, CLASA, Tepeyac, Azteca, San Ángel Inn y Churubusco.

Elisa Lozano

¹ Ángel Miquel, "El revolucionario que construía violines", en *Luna Córnea*, núm. 24, México, 2002, pp. 112-125.

PÁGINA ANTERIOR

©93612

Autor no identificado

Estudios de cine Chapultepec, Fondo Casasola, México, ca. 1930, negativo de película de nitrato. CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

©93606

Autor no identificado

Incendio sofocado en estudios cinematográficos, Fondo Casasola, México, ca. 1930, negativo de película de nitrato. CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

©93616

Autor no identificado

Bomberos y restos de incendio en un estudio de cine, Fondo Casasola, México, 1933, negativo de película de nitrato. CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

ESTA PÁGINA

©93627

Autor no identificado

Estudios de cine San Ángel, Fondo Casasola, México, ca. 1950, negativo de película de seguridad. CONACULTA-INAH-SINAFO-FN



CINE OPERA

CINE OPERA

HOY CORAZON DE MI...
ENRIQUE GUZMAN Y ANGELICA MARIA EN...

Todas las letras están hechas para leerse

La tipografía nos acompaña en innumerables ocasiones a lo largo de un día común. Vemos cientos, tal vez miles o millones, de letreros y anuncios en locales, publicidad en autobuses, espectaculares, volantes, carteles, estampas que nos invitan a ver, a comprar; que nos informan, piden y suplican atención: "venga, use, pruebe, asista, vaya". De un golpe, a través de la mirada y de la decodificación adecuada del código de las letras, el cerebro recibe una cantidad brutal de información que, al mismo tiempo, es desechada, almacenada, olvidada o guardada cuidadosamente. Sin ser necesariamente bien digeridos, estos datos se insertan en nuestra inconsciencia y salen a la luz en momentos extraños, detonados por alguna asociación mental o porque la información resultó ser útil: aquel departamento en renta, aquella librería que anunciaba una novedad, esa oferta imposible de rechazar.

Las letras en sí mismas nos ofrecen información, pero tal vez sea la forma en la que están dispuestas, la elección tipográfica, el color y el lugar en el que están inscritas lo que provoca este golpe nemotécnico e informativo que hace realmente efectivo un mensaje: así es el diseño.

¿Cómo es que el productor del cine, el dueño del teatro, el administrador o el publicista del siglo XX resolvieron anunciar los estrenos con letras negras, grandes y movibles detrás de un fondo luminoso en las marquesinas de los teatros? No lo sabemos. Lo que sí podemos imaginar es que alguna vez esta fórmula sirvió muy bien, tanto que el vecino copió al vecino y el otro vecino al segundo y finalmente se extendió esta práctica mundialmente. Todavía algunos teatros siguen usando esta fórmula, aunque asistir al cine en la actualidad ya no incluye la emoción de leer la marquesina con el anuncio de la película en estreno, los actores principales y las horas de la función que se proyecta en grandes letras sobre la entrada.

Es curioso que el diseño tipográfico, la forma del letrero, las emociones y los recuerdos que provocan las letras de las marquesinas sea dictados más por los usos prácticos, las costumbres y la efectividad de su función que por la idea de un letrerista o diseñador. Qué fácil y rápido podían colocarse esas letras. Recuerdo aquella escena de *Inglourious Basterds* en la que la bella judía, Shoshanna, acomoda las letras del estreno de la película a la que acudirán los miembros más importantes de la cúpula nazi.

Las ciudades generan su imagen en gran parte por la forma de las letras que la habitan. En estas fotografías los protagonistas son las marquesinas y sus letras. Las películas que se anuncian nos refieren a un momento de la ciudad de México; los letreros de sus recintos a las majestuosas salas de cine de la mitad del siglo XX.

Leemos dos veces Cine Ópera: en la parte superior, con tipografía integrada a la fachada del edificio, letras en yeso con focos al frente para iluminarse durante la noche, sobre una cenefa de tres listones; abajo, sobre la marquesina, escoltadas por las alegorías de la tragedia y la comedia, otras letras luminosas con gruesos patines egipcios. Justo debajo de la marquesina que anuncia las películas (hoy - hoy) *Corazón de niño* (1963) y *Vivir de sueños* (1963), con Enrique Guzmán y Angélica María; se puede ver, con números dibujados, la ruta del autobús que pasaba justo frente al cine: la 72-22. Podemos imaginar sin problemas la colonia San Rafael a principios de los años sesenta.

PÁGINA ANTERIOR
©123730
Autor no identificado
Marquesina del cine Ópera,
Fondo Casasola,
México, ca. 1964,
negativo de película de seguridad.
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN





En otra imagen, la avenida Juárez: se trata del Cine Alameda. Leemos en la marquesina, iluminada y decorada con una cenefa de ornamentos en forma de olas, que se trata del estreno de *Pueblito* (1962), premiada en San Sebastián y en la que participan los actores Fernando Soler, María Elena Marqués y Columba Domínguez. Debajo de la marquesina están los anuncios de la película pintados por rotulistas. Los actores retratados y el nombre de la película con letras dibujadas. En el local de al lado, un restaurante con un letrero luminoso de Carta Blanca avisa también la venta de refrescos y hot-dogs. Más allá, la platería Americana y un negocio de bolsas. Del lado izquierdo de la entrada del cine, vemos el local Alligator y en el extremo izquierdo, el Banco del Comercio. Como ahora, en aquellos años, mucha vida frente a la Alameda.

“Solemne inauguración. *La Perla* (1945). Pedro Armendáriz. María Elena Marqués”: la acompañan el estreno de *El canto de Scheherazada*, con Yvonne De Carlo y Brian Donlevy. El diseño de la tipografía de las dos marquesinas es diferente. La multitud que asiste a la solemne inauguración no deja ver más carteles o anuncios, apenas el diseño arquitectónico del cine.

En la última fotografía, con letras formadas con focos individuales (probablemente un sistema construido con una retícula bien pensada de focos que se prenden individualmente para formar las letras), se anuncia la película *Creo en Dios*, de Fernando Fuentes (1940). Podemos leer también que se transmiten tres funciones diarias (a las 4:00, 6:30 y 9:00 p.m.), que ofrecen el programa más selecto de México y que se trata del Cine Regis. En la entrada al cine, más pequeño, pero a la altura del visitante, del lado derecho, está el anuncio en forma de cartel, tal vez impreso con grandes tipos móviles de madera. Una mujer camina frente a la entrada, tal vez mira la mampara con carteles de pequeño formato y stills de la película: fotografías dentro de la fotografía. A un lado del cine, descubrimos un negocio de venta de camiones. Y en una de las ventanas de la calle contigua, un letrero que anuncia con una manita que a Jorge H. León se le encuentra en el número 27. La noche, solitaria y vacía —no se trata de la noche del estreno— se ilumina, como siempre, en la ciudad y en todas las épocas, con el cine. **Selva Hernández**

ARRIBA
©86865
Autor no identificado
Espectadores en el cine Alameda,
Fondo Casasola,
México, ca. 1940,
negativo de película de seguridad
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

PÁGINA ANTERIOR
©278498
Autor no identificado
Inauguración del cine México
Fondo Casasola,
México, ca. 1945,
negativo de película de seguridad.
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

©3069
Autor no identificado
Cine Regis
Fondo Casasola
México, ca. 1940
negativo de película de nitrato.
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN



©93950. Autor no identificado, *Espectadores con anteojos especiales en el cine*, Fondo Casasola, México, ca. 1950, negativo de película de seguridad. CONACULTA-INAH-SINAFI-FN

El cine y la bolsa de palomitas

Qué sería del cine sin el público. ¿De dónde sale eso que llamamos "público"?, o lo que es lo mismo: ¿a qué va la gente al cine?

La respuesta común suele ser que al cine vamos a divertirnos, a distraernos de la cotidianidad, es decir, a vivir un momento excepcional.¹ Se sobreentiende que el público es diverso y, por ende, con múltiples intereses y definiciones de lo que "divertirse" en el cine significa. Ésa es hasta el día de hoy la clave del éxito para los productores cinematográficos, hacer películas que nos diviertan y, por qué no, de paso que nos dejen algo, o de plano nos culturicen si la ocasión se presta. Edad, sexo, clase social, nivel educativo, cultura, todo ello son parámetros que productores y exhibidores toman en cuenta a la hora de echar a andar una película desde una misteriosa cabina de proyección.

Pero más allá de los elementos sociológicos que los académicos del cine bien conocen, cada uno de nosotros acude al cine por un par de horas a vivir algo parecido a un desdoblamiento de personalidad. Desde la ciencia de bata

blanca que estudia el cine, aún no se logra definir racionalmente eso que aún llamamos la "magia del cine", la posibilidad de imaginar e imaginarnos en otro lugar y tiempo. Quién puede negar que al acceder a la sala espera con ansiedad a que las luces de la sala se apaguen y podamos empezar a percibir ese amanecer atrapado en una inmensa pantalla.

Lejos quedan los tiempos en que uno miraba subrepticamente hacia la parte posterior de la sala, para ser cómplice del proyccionista que acariciaba la película y, no sin celos, compartirla con el público. Lejos quedó el tiempo en que, en la oscuridad íntima de la sala, escuchábamos el discreto traqueteo del proyector, ronroneo que calmaba toda ansia previa. Sólo en ese momento, el corazón se relajaba y empezaba a viajar allá adonde la película quería llevarnos. Ya no se escuchan más los gritos y chillidos del público. Ante cualquier falla en la proyección: —¡cácaro!—.

Eso sí, la era digital ha multiplicado los recursos técnicos con que el respetable se introduce en la película. Utilizados desde los años cincuenta, los incómodos lentes 3D —si usted logra hacerlos cómodos— nos regresan a la época de Méliès, donde la cara de la Luna ponía a prueba nuestra capacidad de sorpresa, haciendo de su mirada el guiño cómplice y la mejor recompensa para el director.

A qué va la gente al cine; a sentirse protagonista de una banda de piratas, a vivir un amor puro y adolescente en una isla abandonada, a ser parte de una rebelión estelar en pos de la justicia y la libertad, a reír a carcajadas de las tonterías de un "peladito", a ser el más gallo del rancho, o la damita cortejada por ese mismo gallo cantor, a vivir un gran amor como nadie lo ha vivido, a aprender una lección de vida. Quién no guarda en lo más íntimo de su corazón una película que lo haya marcado para el resto de sus días. Y si de casualidad son varias, entonces es usted un cinéfilo. Así, como si de una verdadera adicción clínica se tratara, volvemos una y otra vez, esperando sentir esa emoción inefable al apagar las luces.

A qué va la gente al cine, a socializar en silencio (o no), a comentar cada escena como si estuviese en la sala de su casa, con el consecuente contenido enojo de un: —¡chis!; o el nada discreto: —¡ya cállate, ca...!—. ¿Sexo en el cine?, sí, también algunos acuden al cine a no ver la película, aprendiendo en cuerpo propio la emoción de los besos que en primer plano enseñan los protagonistas. Verdadera escuela de la vida es el cine. Inigualable compañero y cómplice de nuestra íntima biografía. El cine es nuestro por derecho propio y se conquista con una bolsa de palomitas. **Ariel Arnal**



©86855. Autor no identificado, *Espectadores*, Fondo Casasola, México, ca. 1930, negativo de película de seguridad. CONACULTA-NAH-SINAFO-FN

Continuará



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 cinematografía 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.

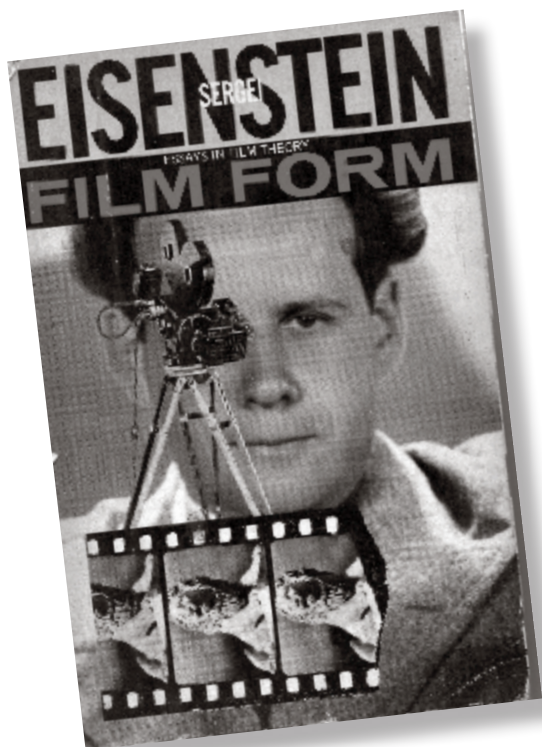
1 Claudio Isaac, “Veintidós recuerdos póstumos del cine mexicano”, en *Revista de la Universidad*, Nueva Época, núm. 8, México, octubre de 2004.

2 Sobre la trayectoria ampliada de este cinefotógrafo véase Claudia Negrete Álvarez, “Historias narradas con luz. Tres décadas de labor cinematográfica 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.

REFEÑAS

Rodolfo Palma Rojo



Jay Leyda (ed y trad.), Sergei Eisenstein, *Film Form*, New York, A Harvest Book, 1969.

Cuando la editorial Siglo XXI publicó la versión en español de *La forma del cine*, en 1986, los planteamientos innovadores y más que necesarios de Sergei Eisenstein ya llevaban décadas de ser transmitidos, no sólo en nuestro país, sino en las escuelas de cine de todo el mundo, que en ese entonces habían comenzado a funcionar como tales. No sólo era una sorpresa que el cine pudiera enseñarse, sino que incluso se pudiera teorizar sobre él. Como es de esperarse, la teoría surgió de la práctica; la de Eisenstein surgió de ver cine estadounidense y de observar la cultura en la que se producía, más la suya propia, y, así poder ser capaz de trasladar esa concepción a su mundo. Con las películas de Griffith aprendió sobre edición; incluso llegó a cuantificar el número de cortes en un filme como *Nacimiento de una nación*, y luego los comparó con los que se hacían en la Unión Soviética: sólo unos cuantos. Así descubrió el efecto que produce en el espectador un mayor número de cortes y profundizó en

ello: pasó del concepto de edición (cortes) al de montaje (sentido), y halló en ello la materia del cine: su forma de expresión.

En ese mismo volumen, que reúne once artículos, Eisenstein se pregunta cómo puede el cine representar algo tan general y hasta abstracto como, por ejemplo, el dolor: "el problema de representar una actitud hacia la cosa representada". La respuesta no es fácil porque de eso se trata precisamente: de realizar el arte del cine. La única manera de solucionar el problema es adentrándose en la serie de combinaciones que la imagen y el sonido pueden aportar, y que a final de cuentas se definirá como la estructura cinematográfica.

Hay una una escena en una película de Ettore Scola donde un crítico e historiador de cine sube y baja unas escaleras, al tiempo que, con una memoria prodigiosa, describe toma por toma la secuencia de los asesinatos de Odesa, en la película *El acorazado Potemkin* del propio Eisenstein. Cuadro por cuadro lo describe aquel personaje; y cuadro por cuadro, aunque no la abarca por completo, Eisenstein en su libro muestra cómo con el tamaño de la imagen, sus líneas, ángulos y volúmenes, contrapuestos con otros gracias al montaje, logra representar —no las escaleras de Odesa, ni siquiera la masacre que ahí ocurre— algo tan general, abstracto pero presente, como la ignominia.

Siempre me ha llamado la atención el artículo inicial del libro: Eisenstein va a Japón y regresa con una opinión radical: tiene cine pero no cinematografía, a pesar de contar en su cultura con todos los elementos que la harían posible; y este gran cineasta, de la literatura, del arte, del teatro en específico japoneses, retoma esos recursos y muestra cómo puede constituirse un cine en toda su extensión. Para *Potemkin*, Eisenstein utilizó la historia rusa previa a la Revolución para representarla tanto en un barco, como en la brevedad y los estrechos límites de una escalera. Cuando vino a nuestro país dio forma cinematográfica, empleando todos los elementos culturales que pudo reunir, a nuestro país y produjo una de las más maravillosas películas mexicanas que se hayan hecho: ¡*Que viva México!*

Sandra Peña Haro

La conservación preventiva durante la exposición de fotografía, Gijón, Ediciones Trea, 2014.

Uno de los momentos críticos para la preservación de los objetos fotográficos es la exhibición. La exposición de fotografías es una forma eficaz de abrir el conocimiento que se genera alrededor de las colecciones a un público más amplio, pero al mismo tiempo supone grandes riesgos para la permanencia de las obras. La exhibición implica que los objetos fotográficos sean manipulados, transportados y sometidos a condiciones ambientales que pueden causar deterioros irreversibles si las operaciones no se realizan de manera adecuada. Ante esta situación aparece el libro *La conservación preventiva durante la exposición de fotografía* de Sandra Peña Haro, restauradora mexicana que actualmente se desempeña como coordinadora del Archivo Histórico de la UNAM. La publicación forma parte de la colección Conservación y Restauración del Patrimonio de Ediciones Trea, y es el único volumen de la misma dedicado por completo a la fotografía. Se trata de un manual introductorio al tema; su lectura es breve y de fácil comprensión, no obstante que involucra aspectos técnicos.

El texto parte de la idea de que para saber cómo proteger un material fotográfico hay que conocerlo: identificar los materiales y técnicas que le dieron forma, así como la historia del objeto, revelará los riesgos a los que cada pieza es susceptible. La gran variedad de objetos fotográficos que existe demanda condiciones distintas para cada uno; sin embargo, el gran problema que todos tienen en común es su sensibilidad a la luz, que condiciona a las exhibiciones y que involucran piezas originales y únicas para ser expuestas en periodos cortos y condiciones limitadas de iluminación. Esta situación lleva a una interesante discusión acerca de las ocasiones en que es negociable la experiencia estética que ofrece la presencia de un objeto original en una exposición de corta duración, por la exhibición de un facsímil durante un periodo mayor y bajo mejores condiciones de iluminación.

La autora señala que es necesario establecer políticas institucionales que regulen el uso de los originales y sus condiciones de préstamo. Describe medidas legales y físicas que sirven para proteger los objetos; por ejemplo, los aspectos básicos a considerar en la elaboración de un contrato de préstamo/comodato, además de los materiales y



las técnicas para llevar a cabo el enmarcado, el embalaje y el montaje de forma apropiada. La adecuación del espacio de exhibición es otro de los temas relevantes en los que se hace referencia a parámetros internacionales; se repasa el control de la humedad relativa, la temperatura, la iluminación, la presencia de factores contaminantes y la filtración de aire, sugiriendo materiales y recursos tecnológicos para el monitoreo de las condiciones ambientales.

No obstante que la figura del conservador asume una gran parte de responsabilidad al trabajarse en estos asuntos, el tratamiento cuidadoso del patrimonio fotográfico toca necesariamente (en ocasiones, aún más de lo sospechado) las labores que ejecuta cada uno de los involucrados en la realización de una exposición. El breve compendio que conforma este libro presenta a curadores, museógrafos, coleccionistas y responsables de colecciones, un primer acercamiento a los procedimientos y los cuidados que sirven para procurar la seguridad de los objetos.

SEP

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA

75 ANIVERSARIO INAH SINAFO



El Instituto Nacional de Antropología e Historia invita al



Ilustración a cargo de la Imprenta Sinafo, S4189 SINAFO - Fototeca Naderony

DECIMOQUINTO ENCUENTRO NACIONAL DE FOTOTECAS



MEDALLA AL MÉRITO FOTOGRÁFICO
FOROS DE DISCUSIÓN
EXPOSICIONES

INFORMES

atencion.sinafo@inah.gob.mx
01 (771) 714 36 53 ext. 113

www.sinafo.inah.gob.mx

Este programa es público, ajeno a cualquier partido político. Queda prohibido el uso para fines distintos a los establecidos en el programa.

