

Aurelio de los Reyes

Gabriel Figueroa*

Es indudable que parte de la obra de Gabriel Figueroa se inserta dentro del nacionalismo posrevolucionario. Es más, precisamente a Gabriel Figueroa corresponde, al ganar el premio a la mejor fotografía del Festival de Venecia en 1936 por *Allá en el Rancho Grande*, hacer realidad las aspiraciones de los iniciadores del cine argumental mexicano, quienes allá por 1916 aspiraban a difundir los paisajes y las costumbres mexicanas a través del cine; la sonoridad agregó la intención de difundir la música y las canciones. Veinte años de tenacidad, de 1916 a 1936, dieron sus frutos.

Quizá Gabriel Figueroa desconociese tales objetivos, pero sin duda era partícipe de ellos porque, ante el fracaso de los cinematografistas mexicanos de la etapa muda de lograr una película que plasmase sus inquietudes y fuese reconocida en el extranjero, los objetivos se habían fijado obsesivamente en la mente de los "filmadores" mexicanos, de tal manera que en los años treinta, cuando Gabriel Figueroa se inició en el cine, se mantenían vigentes, con la misma frescura e intensidad que en 1916:

México siempre ha tenido preponderancia en las artes plásticas, siempre; esa es una de las cosas grandes de nuestro pasado pre-

* Este texto fue leído por su autor en la presentación del libro de Alberto Isaac, *Conversaciones con Gabriel Figueroa*, publicado por la Universidad de Guadalajara en 1993. Se publica aquí con autorización de Aurelio de los Reyes y del INEHRM, institución que organizó el evento.

¹ *Cuadernos de la Cineteca Nacional. Testimonios para la historia del cine mexicano*, México, Cineteca Nacional, 1976, vol. III, p. 46.

colombino: nacimos con esa facultad. No todos los pueblos la poseen; pero nosotros debemos incrementarla, tenemos que desarrollarla y expresarla. Tal era mi inquietud hacia lo mexicano.¹

Y en tal sentido encaminó sus primeros trabajos, si nos atenemos a los títulos de algunas de las películas en que trabajó, *Cielito lindo* (1936), en colaboración con Jack Draper; la ya mencionada *Allá en el Rancho Grande*, *Bajo el cielo de México* (1937), de Fernando de Fuentes, *Jalisco nunca pierde*, de Chano Urueta, entre otras.

El encuentro de Gabriel Figueroa con Emilio *El Indio* Fernández, no fue fortuito ni azaroso. Era un encuentro hasta cierto punto esperado porque en la mente del *Indio* bullían inquietudes similares: hacer propaganda a México en el mundo a través de películas, como le aconsejara el ex presidente Adolfo de la Huerta en los años de destierro compartido en Hollywood, en la década de los veinte, según lo repetía el propio *Indio* Fernández:

México no quiere ni necesita más revoluciones, Emilio, está usted en la Meca del cine, y el cine es el instrumento más eficaz que ha inventado el ser humano para expresarse. Aprenda usted a hacer cine y regrese a nuestra patria con ese bagaje. Haga cine nuestro y así podrá usted expresar sus ideas de tal modo que lleguen a miles de personas. No tendrá ninguna arma superior a ésta. Ningún mensaje tendrá más difusión.²

² Beatriz Reyes Nevares, *Trece directores del cine mexicano*, México, 1974, SEP-Setentas, núm. 152, p. 22.



Emilio Fernández, Dolores del Río y Gabriel Figueroa.

Gabriel Figueroa y Emilio Fernández, apoyados por la edición de Gloria Schoemann, realizaron 23 películas que significaron la plena realización de las inquietudes de los iniciadores del cine argumental mexicano de difundir el paisaje, las costumbres, las canciones y la música mexicana por el mundo, a partir de *María Candelaria*, reconocida en el festival cinematográfico de Cannes, Francia.

[...] se hicieron todas aquellas cintas: algunas rurales, otras de problemas sociales, etcétera. Pero siempre se trataba de algo muy mexicano, y resultaba de aceptación en Europa, tenía su modo. No se podía decir: -Bueno, no sé si es suiza, sueca, inglesa o alemana. No, no, aquello se veía definitivamente mexicano, y en cualquier pantalla de Oriente y Europa, o donde fuera, se observaba el sello de México.³

Los años más prolíficos de la colaboración de Gabriel

³ *Cuadernos...*, op. cit., p. 46.

Figueroa con *El Indio* Fernández son los de 1948, 1949, 1950 y 1951 con un promedio de tres películas por año, que, curiosamente, son los años en que los pintores jóvenes reaccionaban contra la llamada Escuela Mexicana de Pintura, que equivalía a decir muralismo mexicano; son los años cuando intentaban introducir la pintura abstracta en México.

¿Por qué ese desfase en el tiempo cuando prácticamente todo el arte mexicano de la posrevolución había tenido el mismo despegue, puesto que música, fotografía, pintura, arquitectura, cine pretendían dignificar a México y a los mexicanos en el extranjero? La respuesta la encontramos en los diversos tiempos que necesita cada expresión artística para llegar a la madurez. En música la obra terminada llegó pronto, particularmente la música popular satisfizo las propuestas que hiciera Manuel M. Ponce en 1913; casi inmediatamente, Mariano Azuela escribió *Los de abajo* en 1915, y aunque la primera edición en El Paso pasó inadvertida en México, se le valoró en los tempranos años de



Gabriel Figueroa y María Félix.

la década de los veinte; la *Suave patria* de López Velarde se publicó en marzo de 1921; en pintura Carlos Mérida se enorgullecía de la madurez expresiva lograda en 1924, sobre todo en el muralismo.

Sin duda la madurez de dichas expresiones artísticas llegó pronto porque el sistema de producción de cada uno no era tan complejo como el de una película. Músicos, literatos y pintores ejercitaron su oficio más intensamente que los cineastas porque no necesitaban un gran capital ni dominar una técnica como la del cine, además de contar con el estímulo del Estado y el optimismo de los veinte. De ahí que llegase a la madurez expresiva en poco tiempo. En cambio, los cineastas no ejercitaron su oficio con la misma intensidad. Salvo Miguel Contreras Torres, José S. Ortiz y Ernesto Vollrath, la mayoría de los directores de la etapa muda dirigieron una o, cuando más, dos películas, cantidad insuficiente para dominar la técnica, además de sucumbir ante la competencia comercial y expresiva del cine norteamericano.

Precisamente al desequilibrio en el tiempo en llegar a la madurez expresiva entre la pintura y el cine se debe que Gabriel Figueroa deseara hacer extensivos los propósitos del muralismo al cine:

[...] el resultado del filme (*Allá en el Rancho Grande*) hablaba por sí mismo, por el éxito de la plástica y de todo eso; yo sentía que estaba en el camino y quise integrarme a la plástica mexicana; por ello mi amistad con Diego Rivera y con todos los pin-

tores. Buscaba alcanzar una fotografía mexicana, que obtuvimos, porque logramos imponer nuestro paisaje en el mundo entero. Esa era la expresión que buscaban los grandes artistas, los pintores, los escritores y todo. Yo formaba parte de los que expresaban, más bien que buscar, la manera mexicana.⁴

Pero como todo, los principios estéticos tienen su vigencia, y los principios nacionalistas de las propuestas de los iniciadores del cine argumental quedaron satisfechos con los filmes del *Indio* Fernández y de Gabriel Figueroa y, por lo mismo, quedaron liquidados.

Así como hubo el encuentro, vino el desencuentro. Gabriel Figueroa explica con claridad el motivo: *El Indio*

[...] comenzó a actuar con arrogancia, a tratar de imponer sus guiones y a reescribir los de otros, a veces de última hora. Y hablando con toda franqueza, el fuerte del *Indio* no era ése. Emilio no era un buen escritor, empezando porque rara vez leía algo. Tenía una cultura muy raquítica. Lo suyo era la expresión plástica, la imagen fuerte, la tensión dramática entre personajes de garra [...] Emilio empezó a desdeñar los guiones que se le proponían e insistía en meterles mano. Luego, en cierto momento, como que empezó a repetirse y terminó plagiándose a sí mismo.⁵

El Indio no superó la retórica nacionalista de la posrevolución:

[...] era sincero. Soñaba con un México alfabetizado, con un México pegado a sus raíces, un México lopezvelardiano. A veces recargaba el tono al expresar sus ideas.⁶

Peşe a todo, el cine del *Indio* siempre fue cine, esto es, un relato apoyado fundamentalmente en la imagen.

Gabriel Figueroa descubrió los valores plásticos del muralismo mexicano gracias a su concepción de la fotografía como arte, al asociar ésta con la pintura; ese mismo concepto y esa misma asociación lo ayudó a superar la retórica del nacionalismo y le dio una versatilidad que *El Indio* Fernández no alcanzó.

Indiscutiblemente *El Indio* también concebía al cine como arte, pero a su arte le imprimió contenidos loca-

⁴ *Idem*, p. 46.

⁵ Alberto Isaac, *Conversaciones con Gabriel Figueroa. Testimonios del cine mexicano*, México, Universidad de Guadalajara, 1993, p. 111.

⁶ *Idem*, p. 33.

les, superados por la dinámica del desarrollo del país. Para Gabriel Figueroa la fotografía es un arte de contenidos universales, mediante la asociación con la pintura, como él mismo lo explica con claridad:

En relación a la plástica usé, primero, para mis estudios de luz, a Rembrandt, a Vermeer, a muchos pintores. Tengo una buena cantidad de libros de arte aquí y allá, por todos lados; estudios de la plástica, de la iluminación, del color.⁷

Procuro resolver cuestiones de composición, de perspectiva desde el punto de vista pictórico. También, claro, al mismo tiempo no puede uno descuidar los problemas técnicos. He querido llevar a la pantalla no sólo la fuerza de la pintura y el mural mexicanos sino de otro arte.⁸

La universalidad permitió a Gabriel Figueroa colaborar con directores extranjeros, con John Ford, John Huston, Don Siegel y otros.

Pero el libro que presento, del que poco he hablado porque se me pidió explicar el significado de la obra de Gabriel Figueroa, nos revela, gracias a las agudas y atinadas preguntas de Alberto Isaac, a un hombre comprometido con la situación política de su momento, y con la industria cinematográfica mexicana. Cuando pudo hacer algo por ella, intentó hacerlo; que se lograra o no un beneficio no estuvo en su responsabilidad.

El libro nos revela a un Gabriel Figueroa humanista, que toma partido por los perseguidos del macartismo; que ataca a la censura; que se compromete con los trabajadores de la producción cinematográfica en momentos difíciles. Nos revela a un hombre modesto, pese al reconocimiento internacional de su trabajo:

Estaba en el foro [de los estudios Shepperton de Londres] cuando veo que se me acerca un personaje imponente: lujosísimo uniforme, medallas, monóculo [era sir Lawrence Olivier] vino y me dijo: "¿Usted es Gabriel Figueroa? [...] Yo soy Lawrence Olivier." Un tímido movimiento afirmativo de cabeza fue lo único que pude lograr, así de impresionado estaba yo con su presencia.⁹

Gabriel Figueroa es un ciudadano ejemplar y un mexicano universal. Que sea él mismo quien nos diga sus méritos a través del epígrafe del libro aquí presentado,

tomado de su discurso cuando recibió el Premio Nacional de Artes en 1977:

Estoy seguro de que, si algún mérito tengo, es el de saber hacer uso de mis ojos, que guían a la cámara en su tarea de capturar no sólo colores, luces y sombras, sino el movimiento mismo de la vida.¹⁰

La solidez académica de su profesión, entender la fotografía como arte y seleccionar las películas, le hicieron mantener un alto grado de calidad en todas las películas que fotografió y colaborar con directores jóvenes y veteranos, lo mismo con Luis Buñuel que con Juan Ibáñez, con Roberto Gavaldón que con José Estrada, Sergio Olhovich y Juan Manuel Torres.

Aquí hago una digresión, porque el cine, al ser un producto colectivo, cada uno de los que intervienen en una película aporta su concepto de arte, que podrá coincidir o no con el director: el guionista, el actor, el fotógrafo, el director. Cada uno está convencido de que hace arte, aunque en el resultado del trabajo no siempre se logre el mismo nivel de calidad.

Esto lo digo por el cine mexicano, de calidad tan dispereja y al que debemos saber enfrentar nosotros, sus estudiosos. Lo digo porque recuerdo que en una conversación con Sara García le pregunté si ella seleccionaba las películas en que trabajaba, a lo que me respondió:

Mira, hijo, yo veo las posibilidades que tiene el papel y a partir de eso acepto o no una película; no me importa el argumento.

Y en efecto, doña Sara nos ofreció una actuación de cátedra en cada película que trabajó, aún en churros cuya calidad dejaba mucho qué desear. Esa alta calidad profesional uniforme ofrece Gabriel Figueroa en cada uno de sus trabajos, sea *María Candelaria* (1943) de Emilio Hernández, *Un alma pura* (1965) de Juan Ibáñez, *Nazarín* (1958) de Luis Buñuel, *La Cucaracha* (1958) de Ismael Rodríguez, *Escuela de solteras* (1964) de Miguel Zacarías, *El cuarto chino* (1966) de Albert Zugsmith o *Hijazo de mi vidaza* (1971) de Rafael Baledón.

⁷ *Cuadernos de la Cineteca...*, op. cit., p. 46.

⁸ *Idem*, p. 19.

⁹ *Idem*, p. 82.

¹⁰ *Idem*, p. 13.