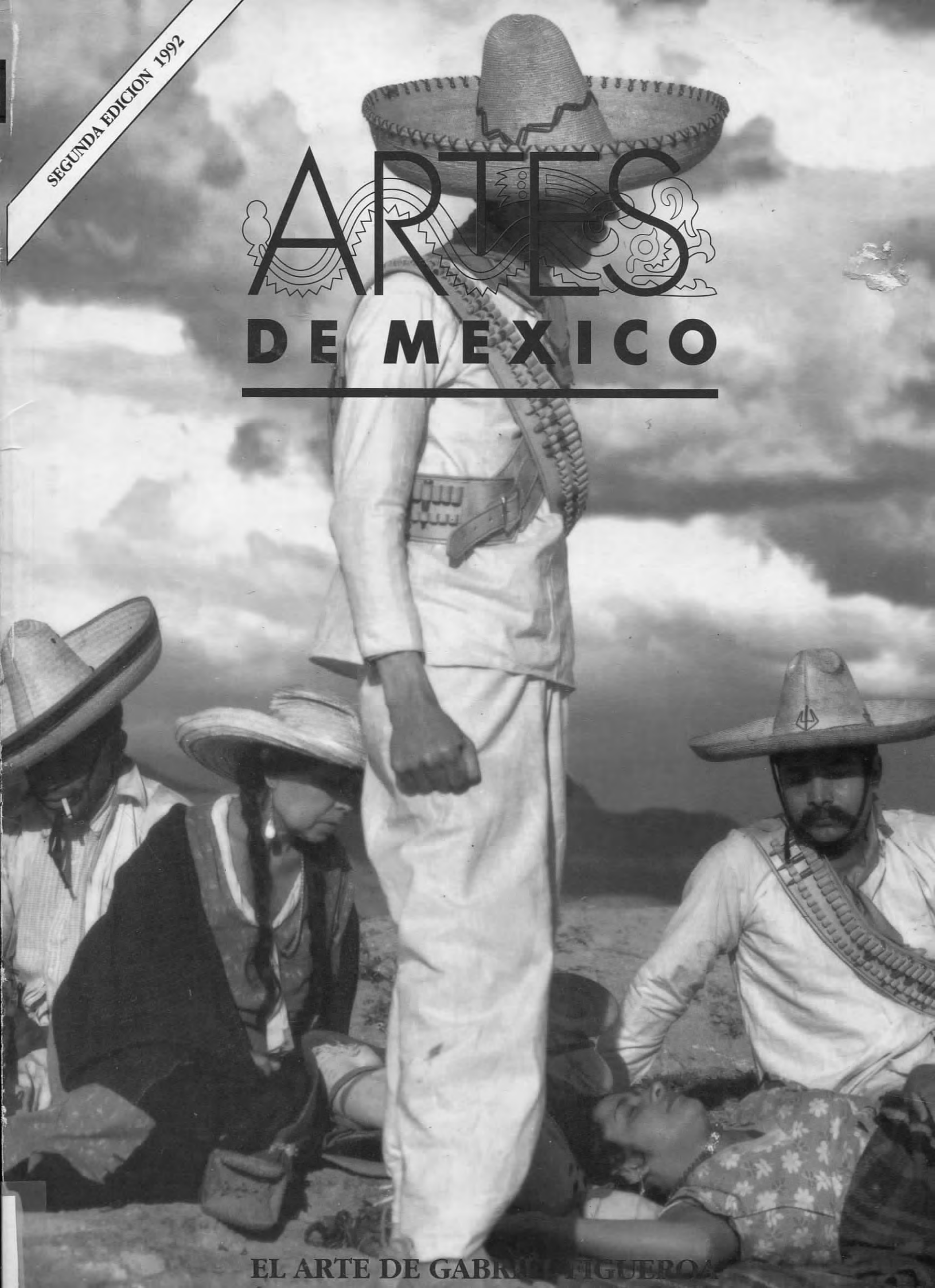


SEGUNDA EDICION 1992

ARTES DE MEXICO



EL ARTE DE GABRIEL FIGUEROA

ARTES DE MEXICO

LIBRO TRIMESTRAL

Número 2, invierno de 1988.
Segunda edición, otoño de 1992.

PRESIDENTE

Fernando Chávez Roa H.

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

José Gamas Torruco
Gonzalo Garita Azumendi
Larry Levin K.
Alejandro Palma Argüelles
Francisco Trouyet Hauss

DIRECTOR GENERAL

Alberto Ruy Sánchez Lacy

CONSEJO DE ASESORES

Alfonso Alfaro
Luis Almeida
Homero Aridjis
Manuel Barbachano
Juan Barragán
Huberto Batis
Damián Bayón (Francia)
Fernando Benítez
Antonio Bolívar
Antonio Bonet Correa (España)
Rubén Binofaz Nuño
Julieta Campos
Efraín Castro
Leonor Cortina
José Luis Cuevas
Beatriz de la Fuente
Salvador Elizondo
Cristina Esteras (España)
Gabriel Figueroa
Manuel Felguérez
Carlos Fuentes
Fernando Gamboa
Sergio García Ramírez
Teodoro González de León
Emilio González Piñón (España)
Andrés Henestrosa
José E. Iturriaga
George Kubler (Estados Unidos)
Miguel León Portilla
Jorge Alberto Lozoya
Alfonso de María y Campos
José Luis Martínez
Eduardo Matos Moctezuma
Vicente Medel
Alvaro Mutis
Luis Noriega
Luis Ortíz Macedo
Jesús Palomero (España)
Mario Pani
Octavio Paz
Pedro Ramírez Vázquez
Juan Miguel Serrera (España)
Federico Sescosse L.
Eugenio Sisto
Rafael Solana
Guillermo Tovar y de Teresa
José Miguel Ullán (España)
Juan Urquiaga
Jesús Urrea (España)
Héctor Vasconcelos
Eliot Weinberger (Estados Unidos)
Ramón Xirau

ASESOR JURIDICO

Roberto Peredo

DISEÑO ORIGINAL

Azul Morris

JEFA DEL DEPARTAMENTO DE DISEÑO

Adriana Canales

JEFA DE REDACCION/PRODUCCION

Magali Tercero

JEFE DE EDICION EN INGLES

Roberto Tejada

ASISTENTE DE REDACCION

Antonietta Cruz Galicia

DEPARTAMENTO DE DISEÑO

Ileana Lartigue

Mónica Puigferrat

VERSION EN INGLES

Roberto Tejada

Margarita Mansilla

CONTROL DE CALIDAD

Lorenza Novoa Pani

GERENTE DE ADMINISTRACION

Teresa Vergara Vázquez

DISTRIBUCION

Tonatiuh Vargas

PUBLICIDAD

Patricia Conde

Margarita de Orellana

FOTOGRAFIA

Lourdes Almeida, pág. 19

Gabriel Figueroa Flores, pág. 21

George Nonigen Hune, pág. 22

José Luis Mallard, págs. 87-94

Hermanos Mayo, pág. 46

RESTAURACION DE FOTOGRAFIA

Rafael López Castro

Sixto Rodríguez

FOTOCOMPOSICION Y FORMACION

Redacta, S.A.

CUIDADADO DE LA EDICION

Enrique Pérez Vera

Diego Fernández-Mac Gregor B.

Maria Luisa Madrazo Bolívar

FORMACION

Victor García Espinosa

IMPRESION

Reproducciones Fotomecánicas. S.A. de C.V.

AGRADECIMIENTOS

Gabriel Figueroa Flores

OFICINAS

Plaza Río de Janeiro 52,

Col. Roma, 06700 México, D.F.

Teléfonos: 208 32 05

208 36 84

208 45 03

Fax: 525 59 25

Artes de México es una publicación trimestral de México y del Mundo, S.A. Miembro número de la Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana. Certificado de Licitud de Título número 99. Certificado de Licitud de Contenido número 55. Reserva de número 304-88. Como revista: ISSN 0300-4953. Como libro: ISBN 968-6533-10-9.

PALABRAS SOBRE IMAGENES



Sobre sus inicios en el arte, sus métodos de trabajo, el contexto artístico en el que surgió su obra, sus actividades políticas, nos habla Figueroa en esta entrevista hecha especialmente para Artes de México: semblanza, declaración y memoria de un artista de lo mexicano.

¿Qué hubiera sido el cine mexicano que ahora consideramos Clásico si Gabriel Figueroa, en vez de ser fotógrafo, se hubiera dedicado a la música o a la pintura? Probablemente la historia y las imágenes de este cine hubieran tomado otro rumbo. Quizá su Epoca de Oro no hubiera sido tan deslumbrante y tal vez no habría existido. Quienes conocen la historia del cine mexicano y la obra de Gabriel Figueroa saben que esto no es exagerado. Nuestro cine tiene una enorme deuda con este virtuoso de la cámara.

Lo que mejor conocemos de Gabriel Figueroa desde hace años es su mirada. Es decir, la manera en que mira y nos hace ver paisajes, cielos, calles nocturnas, acciones dramáticas, rostros y gestos reveladores. Imágenes que a todos nos han marcado, que todos llevamos dentro.

El arte de Gabriel Figueroa nos muestra una parte de su personalidad, su afán classicista en el campo de la estética, su búsqueda de intensidades visuales, su perfeccionismo técnico. Pero tras la fuerza de su arte se esconden otros aspectos de su persona: una gran delicadeza y caballerosidad, una alegría que resulta de muchas realizaciones a lo largo de la vida, un gusto por la magia de la conversación y un gran respeto por los valores de la amistad. Una memoria que parece ver la

Con voz suave nos fue narrando algunas escenas de su vida, iluminando de manera especial momentos intensos, gustos, descubrimientos. Una manera de conversar que reconocemos en su fotografía: cuidando los claroscuros, la luz y la composición. Figueroa mira su pasado y su presente con la misma estética con la que elabora su fotografía.

GABRIEL FIGUEROA

entrevistado por
MARGARITA DE ORELLANA

El arte y la fotografía: primeros pasos

ARTES DE MEXICO: ¿Cuándo comenzó su interés por el arte?

GABRIEL FIGUEROA: Desde muy joven. En aquellos años yo estudiaba en la preparatoria de San Ildefonso. Era un privilegio, el profesorado era excelente. Pero pronto me di cuenta de que no me interesaba seguir una carrera universitaria y decidí comentarlo con mi familia. Mi hermano mayor y yo nos habíamos quedado huérfanos desde niños y nuestra fortuna estaba en manos de albaceas. Vivíamos con tías. Al escucharme me preguntaron qué iba a hacer. Quiero estudiar música, dibujo y fotografía, les dije. Y así entré al Conservatorio de Música y a la Academia de San Carlos.

Uno de los recuerdos más intensos que guardo es el del Conservatorio, en la calle de Moneda. Se entraba en un espacio lleno de sonidos abstractos. Unos estudiaban violín, otros piano, otros flauta... Desde la parte alta de la escalera se veía un gran salón donde se realizaba la mímica teatral. El sonido único del conjunto de todos los sonidos era precioso, no lo he podido olvidar. Era un estímulo que me animaba a reconocer la hermosura del aire.

Los maestros eran Manuel M. Ponce, don Carlos Meneses, Julián Carrillo... A veces los alumnos teníamos derecho a entrar a las galerías de los teatros con nuestra credencial. Así oí a Caruso. Ese principio de mi carrera fue muy hermoso y ese recuerdo me alimenta hasta la fecha.

AM: ¿Y la fotografía dónde la aprendió?

GF: En un estudio que aún se encuentra frente al Templo Mayor, haciendo retratos para pasaportes y cosas menores.

AM: ¿Por qué dejó la música y la pintura?

GF: El destino me empujó. La tía que se hacía cargo de nosotros murió. Al pedir cuentas a nuestro tutor, éste murió sin dejarnos un solo centavo. Las casas habían sido hipotecadas y en un día se remataron todas porque las hipotecas no habían sido pagadas. Como éramos menores de edad no podíamos hacer nada. Sólo nos quedó una casita que no aparecía en el testamento. Dejé la música y el dibujo para meterme a trabajar en el cuarto os-

curo y para fotografiar lo que se pudiera. Mi hermano y yo nos cambiamos a la casita y dos amigos nuestros, los Martínez Solares, que después se hicieron fotógrafos, se fueron a vivir con nosotros. No teníamos un quinto pero gozábamos de la vida. Uno de los Martínez Solares era muy bien parecido y era el que iba por la leche. Las lecheras no le podían negar el crédito.

AM: ¿Cómo fue que mantuvo su interés por la pintura?

GF: Volví a interesarme por la pintura cuando por azares del destino viví en la calle de Mixcalco número 12, donde vivían Diego Rivera y Germán Cueto, el escultor. Lola Cueto, su hermana, hacía unos tapices preciosos y yo se los fotografiaba. Ese era un modo de ganarme la vida. Ella me conectó con el Corcito Ruiz, con Rodríguez Lozano y algunos otros pintores. Así iba yo fotografiando sus trabajos.

Al entrar al cine volví a abandonar la pintura y los pintores. Pero cuando Dolores del Río llegó a México firmó un contrato con la compañía que habíamos formado y, por medio de ella, volví a introducirme en el mundo de la pintura. El día de su santo organizó un desayuno mexicano y ahí llegaron todos los pintores y todos los poetas. Ella nos animó para que hiciéramos más cosas mexicanas. Y fue prácticamente el nacimiento de una mística importante en los años cuarenta. Surgió un entendimiento por medio de la amistad o por confluencia de todos los que representábamos las distintas artes. Tenemos que considerar que ya la pintura mural y de caballete, la música, la poesía y la literatura estaban establecidas en esa mística. Falta impulsar el cine, el teatro y la danza. Pero esa mística nos sirvió a todos. Trabajábamos de alguna manera de común acuerdo. En la pintura, por ejemplo, representaban ese impulso Diego Rivera, David Alfaró Siqueiros, José Clemente Orozco, principalmente. En la poesía, Carlos Pellicer, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Jorge Cuesta. En la literatura, Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, Mauricio Magdaleno, Mariano Azaola, José Revueltas, Anita Brenner, Abreu Gómez. En la música, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Moncayo, Jiménez Mabarak, Rodolfo Halffter. Miguel Covarrubias se encargó de hacer resurgir la danza, junto con Anna Sokolow, Waldeen, José Limón y Guillermina Bravo. En



el teatro, Salvador Novo, Celestino Gorostiza, Seki Sano y Rodolfo Usigli jugaron un papel importante.

Todo esto nos impulsó a buscar una imagen mexicana también en el cine. Esa tarea me tocó a mí y tuve la suerte de que fuera aceptada por el público de todo el mundo. Los consejeros y supervisores que teníamos en la compañía que formamos, Films Mundiales, eran Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Celestino Gorostiza, Rafael Solana, entre otros. En Films Mundiales empezó el buen cine mexicano.

Diego Rivera venía con frecuencia a mi casa para tomar la copa. El me introdujo en el amor por las figuras precolombinas. También venía Siqueiros. A este último fue a quien más partido le saqué. Sus escorzos me sirvieron mucho para dar fuerza a las imágenes del cine, sobre todo a la figura humana. Cuando llegaba a alguna de sus exposiciones lo saludaba. Y él me decía:

—“¿Vienes a ver qué te robé?”

—No, David, vengo a ver qué te robo yo a ti.

AM: ¿De Diego Rivera, qué lo influyó?

GF: El colorido y la composición. Me impactaba la escalinata del Palacio Nacional, donde cuenta con claridad toda la historia de México sin encimar un solo personaje. Diego Rivera era el gran pintor. No ha habido otro en el mundo que haya pintado la cantidad de metros cuadrados que él pintó en sus murales. El impacto que tuvo en Nueva York y en Detroit fue muy fuerte. En ese momento llegaron a considerarlo allá como el mejor pintor del mundo. Tenía una capacidad de trabajo enorme y en su obra se siente el amor por su trabajo. Era un hombre muy generoso y amable, además de que tenía un gran sentido del humor. Gocé mucho su amistad.

AM: ¿Cómo empezó a plasmar en el cine sus imágenes mexicanas?

GF: La primera película que fotografí solo fue *Allá en el Rancho Grande*. Tuvo un gran éxito en todo el mundo; más por la música que por otra cosa. Eran épocas difíciles y no había mucha competencia. Ahí empecé a trabajar los paisajes, que fue lo que gustó mucho en Europa. A mí me fascinaban los paisajes pero al verlos en la pantalla, cuando examinábamos los

que yo había visto. No estaba ahí. Pensé que fallaba el lente o la película. Leí entonces el libro de Leonardo da Vinci, *La luz, la sombra y el color*. El escribía sobre la importancia del color de la atmósfera, algo que la gente mira sin tener conciencia de ello. Entonces me preocupé por detectar eso que se interponía entre la cámara y el paisaje. Con filtros de blanco y negro empecé a contrarrestar esa capa de la atmósfera que me molestaba. Por fin, en la pantalla comenzó a salir lo que mi ojo veía.

Agregué a esa visión nueva la pers-

Diego Rivera, Gabriel Figueroa, David Alfaro Siqueiros, c. 1947.



pectiva curvilínea desarrollada por el Doctor Atl. Así saqué partido de los cielos de México, que son hermosísimos. Con ellos gané tres premios en Venecia, donde se hablaba siempre de “los cielos de Figueroa”.

AM: ¿Cuál es la afinidad de su trabajo con el que se hace en el grabado?

GF: El cine en blanco y negro es como un grabado. Y éste tiene una fuerza con la que no puede rivalizar el color; ni en el cine ni en nada. Picasso hizo su famosa obra *Guernica* en blanco y negro porque necesitaba una fuerza mayor. En las películas de color es muy difícil lograr el dramatismo que hay en las imágenes en blanco y negro.

Tanto los grabados de Leopoldo Méndez como los de Orozco y Siqueiros me ayudaron a conseguir la fuerza que logré plasmar en la pantalla. De

fue la imagen de un velorio que había hecho Orozco. Aparece en *Flor Silvestre*. El día del estreno me tocó sentarme junto al pintor. Ya me esperaba una reacción de él, a pesar de que para las escenas de fusilamientos me había inspirado en José Guadalupe Posada. En el momento en que aparece el velorio, Orozco hizo un gesto extraño, inmediatamente le puse la mano en la pierna y le dije:

—Maestro, soy un ladrón honrado. Y me contestó:

—“Oiga no, usted tiene una perspectiva ahí que no logré yo, necesita invitarme a verlo trabajar para saber cómo logró ese plano.”

II

En el país de Toland

AM: ¿Cómo llegó a Hollywood? ¿Con quién trabajó?

GF: Cuando ya había hecho mis pinitos en el cine gané una beca para ir a Hollywood. Y tuve la gran suerte de ser aceptado como alumno de Gregg Toland, el fotógrafo de *El ciudadano Kane*, y de John Ford. Toland vio algo en mí que hasta la fecha yo no he visto. Me tomó afecto.

Uno de sus métodos de enseñanza era enviarnos a ver películas para fijarnos en la fotografía y sobre todo en la iluminación. A mí me impactó una película fotografiada por el mismo Toland llamada *Los miserables*, de Frederick March y Charlie Laughton. La primera pregunta que le hice lo impresionó. Había una escena en la que dos actores estaban recargados en la pared y encima de ellos estaba un farol que era la fuente de luz. Al mismo tiempo había una sombra del mismo farol, líneas negras proyectadas. Le pregunté:

—¿Cómo lograste con el mismo foco la iluminación de los actores y al mismo tiempo pintar el farol en la pared?

Y respondió:

—“Muy bien observado, pero no es lo que tú estás creyendo. Puse un foco para poner las marcas del farol; ésas se pintaron y después se puso el otro foco.”

Toland se preocupaba por todos esos efectos. Hay una escena en la primera versión de *Cumbres borrascosas* en la que un señor entra con una vela y al caminar su sombra avanza con él. Se supone que ésta es producida por

la vela. Todos nos quedamos anonadados porque sabíamos que una vela no alcanza a dar esa luz. Toland había construido un mecanismo especial para sostener la vela. Ahí había escondido un foco que iluminaba con fuerza al actor mientras éste caminaba llevando el cable escondido en la manga y esa luz daba la sombra sobre la pared. Yo también utilicé esa vela para algunas de mis películas. Toland siempre buscaba realizar efectos nuevos, en eso éramos muy afines.

Años después, cuando podía, lo iba a visitar y a verlo trabajar. Un día me preguntó si había visto *El ciudadano Kane*. Le respondí que la película y la fotografía eran maravillosas. Me sugirió utilizar el sistema de *pan focus* para algunas de mis películas. Ese sistema era demasiado caro para el cine mexicano. Consiste en mantener todo en foco. En exterior es fácil, pero en el interior se requiere de muchísima luz para poder cerrar el diafragma. Y ahí empiezan las dificultades. Sin embargo, lo utilicé para la secuencia de un velorio en *Río Escondido*. Cuando Toland la vio exclamó:

—“Qué bárbaro, tienes un relieve extraordinario; se salen las figuras de la pantalla.” Esto tuvo una buena consecuencia.

AM: ¿Cuál fue esa consecuencia?

GF: John Ford quiso contratar a Toland para fotografiar una película que se llamaría *El fugitivo*. La obra original era *The Power and the Glory*, escrita por Graham Greene, sobre la época de Garrido Canabal y los Camisas Rojas de Tabasco. Toland me llamó para estar en su equipo y ayudarlo con la ambientación mexicana. Acepté; pero pasó mucho tiempo y no volví a saber de él. Sucedió que Toland había ido a pedir autorización a Samuel Goldwyn para poder filmar con Ford, pues tenía contrato con aquél.

Goldwyn estaba peleado con Ford y por lo tanto no le dio el permiso. Ford lo lamentó mucho pero pidió a Toland le recomendara a alguien que le diera en la fotografía lo que estaba buscando.

—“Aquí no hay ninguno —respondió Toland—, pero tengo un discípulo en México que tiene más fuerza que yo. Te lo garantizo; puedes contratarlo con toda confianza.” Y así comencé a trabajar con Ford.





lo contrario que en *Río Escondido*. En vez de gama 5.6 pedí gama 10 para sobrexponer. Las partes de los medios tonos se llenaron por medio del laboratorio. Tenía la mejor luz del mundo desde las 6 de la mañana hasta las 8 de la noche. Estábamos a 45 grados. Trabajaba sin reflectores. El resultado fue muy bueno. Las nubes en movimiento por el viento daban una dinámica especial a la imagen. Me salvó el hecho de haber tratado la película en el laboratorio.

AM: ¿Cuál ha sido su película más difícil en lo que se refiere a resolver problemas técnicos?

GF: Una película de guerra filmada en Yugoslavia, *Kelly's Heroes*. Se filmaba el 70% de noche, con bombardeos, aguaceros, etc. En una escena donde no había luz un convoy tenía que bajar en una carretera y era importante que se viera. El convoy traía alimentos y la gente del pueblo estaba desesperada por recibirlo. De repente el guardia gritaba que venía el vehículo y todos salían a esperarlo. El problema es que era de noche, llovía y yo no podía usar luz de luna por la misma lluvia. Además tenía que iluminar una distancia enorme. Lo que se hace normalmente es utilizar unas tijeras y dos carbones, uno positivo y otro negativo que hacen un chispazo y éstos son los relámpagos que salen en las películas. Pero eso abarca más o menos cinco metros. Y yo necesitaba mucho más. Entonces pedimos a la Metro Goldwyn Mayer de Londres un aparato que hiciera los relámpagos, pero los que tenía eran los mismos que se usaban en todas partes, muy pequeños. Llamé al jefe de efectos especiales:

—Tú me vas hacer un aparato, no sé cómo, pero el material que yo necesito es magnesio. El aparato tiene que bombear el magnesio hacia arriba.

Trajo un compresor enorme y un tanque de gas con flama encima. Eléctricamente, el compresor lanzaba el magnesio hacia arriba y al llegar a la flama explotaba. Además se podía hacer funcionar muy seguido. Así, a cincuenta metros tenía ya una buena exposición para poder fotografiar con aquella iluminación. Este fue otro medio invento que resultó muy eficaz.

AM: Son notables sus retratos de estrellas. ¿Cómo fue su relación con los actores?

GF: Tengo el ojo entrenado para ver una buena actuación. A veces duran-

te una filmación me he puesto a aplaudir al ver a un actor hacer una buena interpretación. Me gusta la actuación. Además he tenido muy buenos amigos actores. Fui amigo de Pedro Armendáriz, quien era un torrente de alegría, muy simpático, tomador y muy impulsivo. Tuve el privilegio de ser amigo de toda la gente de cine de la época de oro del cine mexicano. Además mi posición me empujaba a la amistad porque yo no era casado. Me casé al último campanazo. Por lo tanto era el ajonjolí de todos los moles. Si venía gente de Hollywood y había una señora sola me invitaban para acompañarla. Acompañaba seguido a María Félix o a Dolores del Río. Con Silvia Pinal, Arturo de Córdova y con Cantinflas también tuve una buena amistad.

IV

Posiciones políticas

AM: Su vida política no es muy conocida, ¿por qué?

GF: Mi vida política no es muy conocida porque yo no la he dado a conocer. Esto se debe a una cuestión de estrategia personal. Nunca he pertenecido a ningún partido político. Cuando me he involucrado en política tanto a nivel nacional como internacional es porque las causas sociales o personales me han interesado particularmente.

Un director como Gavaldón, con quien empecé a trabajar desde el inicio de la industria cinematográfica, no conocía mi manera de pensar con respecto a la política. El estaba casado con Charito Granados en esa época. Ella fue contratada para filmar una película en España. Gavaldón me mandó un telegrama de España invitándome a participar en la filmación en la que también debían actuar Dolores del Río y Jean Gabin. El telegrama decía: "Manda condiciones especiales (económicas, obviamente) a vuelta de cable". Franco estaba en el poder y contesté lo siguiente: "Para los buenos asuntos y los buenos amigos no tengo condiciones especiales, pero en el caso de filmarse en Madrid, iré siempre que quites a Franco del reparto".

Nunca le pasaron el telegrama. Roberto Cantú Robert, un periodista de principios, de cine, había ido a Madrid y ahí le contaron la anécdota. No les

creyó; para él yo era un artista y nada más. Cuando regresó a México me dijo:

—“Fíjate nada más lo que te achacaron...”

—No, no me achacaron nada, es cierto.

Se quedó muy sorprendido. Siempre he sido inquieto, al igual que mi familia, por lo que sucede en política. Estuve muy pendiente de los republicanos españoles, porque incluso un tío mío era el encargado de todo ese asunto. Se trataba de don Isidro Fabela.

AM: ¿Cuál fue su reacción ante las persecuciones que hizo el macartismo en el cine de Hollywood de los años cincuenta?

GF: Yo me adentré en el problema del macartismo por medio de la prensa y por un mitin en México que organizó Efraín Huerta con Pablo Neruda, donde nos dieron a conocer cuál era el problema de nuestros hermanos del cine en Hollywood. Por azares del destino intervine de manera indirecta, pero sin resultados, en lo de los *Hollywood Ten*. El que me metió en él era un hombre que se moría de miedo. Sin embargo, estoy seguro de que se hubiera podido hacer algo, a pesar de este señor y a pesar del gobierno de los Estados Unidos.

Era un director calificado que había ganado un Oscar y que se encontraba entonces en México realizando una película: *Brave Bulls*. Su nombre era Robert Rossen. Me invitó a participar en la filmación pero en ese momento yo iba a empezar a trabajar con Luis Buñuel en *Los olvidados*, que fue la primera de siete películas que fotografié para él. Sin embargo, Robert y yo cenábamos juntos todos los sábados e hicimos una buena amistad. Al terminar su película me llamó por teléfono de urgencia. Lo cité en mi casa. Pero él prefirió verme en lo que es hoy mi casa, en Coyoacán, y que en aquella época era un lugar donde veníamos a hacer días de campo con la familia. Aquí albergué mucho tiempo también a Bruno Traven.

Rossen llegó llorando y me dijo:

—“Me acaban de citar en Washington y yo sé, algo me dice que tú me vas a salvar.”

De repente Rossen me convertía en un hechicero de primera. Cómo podría yo ayudarlo si su problema no te-

haría lo posible, que se fuera a dormir tranquilo. Llamé a algunos amigos para consultarlos y uno de ellos me aconsejó que me pusiera en contacto con don Luis Cabrera, que además de su trayectoria política era un brillante internacionalista. Fui a hablar con él para exponerle el caso. Cabrera conocía el asunto, lo había seguido de cerca por la prensa y me dijo:

—“El gobierno americano no tiene razón, traiga usted a ese señor.”

Al día siguiente Cabrera le dijo a Rossen que él se iba a encargar del asunto y no por él únicamente sino por todos los demás implicados:

—“Yo voy a defender esta causa gratuitamente, ni siquiera acepto que paguen mi viaje. Este será el último caso que lleve, ya estoy muy viejo y se me presenta una ocasión de gran altura. Para empezar, traiga mañana su pasaporte; yo le preparo un escrito pidiendo asilo político en México. Usted mande traer a su familia hoy mismo.”

Cuando salimos de ahí Rossen me cargaba, me besaba y se le salían las lágrimas. Lo llevé a su casa, un departamento en la colonia Roma.

—Nos vemos mañana a las cuatro para llevarte al despacho del licenciado Cabrera, le dije.

Al día siguiente toqué a la puerta y nadie me contestó. Pregunté al portero y me informó que Rossen había salido ese mismo día a las ocho de la mañana con todo y sus maletas sin haber dejado ningún recado. Muy contrariado le fui a pedir disculpas a Cabrera y él me contestó:

—“No se preocupe Gabriel, cuando le entra el miedo al ser humano, éste no sabe lo que hace.”

Le agradecí su gesto. Tres meses después Rossen me escribió desde España, donde se encontraba filmando, y más tarde desde su país. Jamás le contesté.

En una ocasión vino a México el más importante de los enjuiciados por el macartismo, Dalton Trumbo, el mejor adaptador de Hollywood. Después de la condena algunos de ellos se vinieron a vivir a México. Trumbo se fue a Cuernavaca y desde ahí ganó un premio de la Academia con un seudónimo. La única manera de que los enjuiciados se salvaran era dando diez nombres, por lo bajo, de personas que

Luis Buñuel durante la filmación de *Nazarín*, 1958.



de 10 o 20 000 dólares y un año de cárcel. En ese lío se metió Elia Kazan.

Muchos años más tarde, en 1978, vino Trumbo a México con el productor de la película *Missing* para buscar locaciones. El último día en México, Trumbo le preguntó a Sánchez Tello, que era el jefe de la producción, si conocía a Gabriel Figueroa. Que no se iría de México antes de saludar al fotógrafo. Los invité a mi casa y al verlo entrar me di cuenta de que se le aguaron los ojos. Nos dimos un abrazo. Después nos quedamos en un rincón de la sala con una botella de

Y eso es muy fácil para el gobierno.

Esta parte de mi vida no es conocida. Incluso yo no puedo trabajar en los Estados Unidos desde el macartismo. Cuando trabajé con John Ford él me hizo un contrato de exclusividad por tres años. Pero yo había especificado en mi contrato que si se trataba de que yo prestara mis servicios en cualquier parte del mundo fuera de México, la compañía tenía la obligación de sacar los permisos de trabajo. Desde la primera película en la que se me pidió trabajar en Estados Unidos se me negó el permiso.

V

El fotógrafo y sus directores

AM: ¿Cuáles son los directores con quienes usted trabajó mejor?

GF: Con quien mejor he trabajado fue con John Ford, que era considerado en ese momento el mejor director del mundo. El día anterior al inicio de la filmación de *El fugitivo* fuimos a los estudios Churubusco. Me enseñó un set y me dijo:

—“Este es el despacho del jefe de la policía; aquí vamos a empezar. Busque el mejor ángulo, para que sea un *long shot*. Es de día, hay sol, ahí están colocados los personajes.”

A las seis de la mañana del día siguiente me puse a trabajar. Puse la cámara un poco alta, abarqué el escenario y la silla junto a la cámara. Llegó Ford:

—“*Good morning.*”

—*Good morning Mr. Ford*, le respondí.

—“*Jack for you.*”

Se sentó y le dije que ya estaba listo, que si no quería asomarse a la cámara.

Me contestó:

—“*I am only the director.*”

Asombrado repliqué:

—¿Pero no va usted a checar el emplazamiento?

—“¿Qué lente tienes?”

—Tengo el de 40 milímetros.

Y él ya sabía dónde estaba cortando y qué estaba en pantalla. Desde el primer día empezó a probarme. Generalmente me marcaba el encuadre y yo me encargaba de la composición. Esa manera de trabajar es de la que más provecho he sacado.

De pronto me pedía un *two shot* y yo me las ingeniaba para que tuviera



whisky y un sifón. Los que venían con él se quedaron aparte. Trumbo me dijo:

—Vengo a agradecerte, sin estar comisionado para ello, de parte de nuestro grupo, porque fuiste muy generoso sin tener nada que ver con el asunto.”

AM: ¿En qué otras actividades políticas intervino?

GF: Que yo recuerde, con los mineros de Nueva Rosita que se vinieron a pie desde allá en época de Miguel Alemán. Con los muchachos del Politécnico, en los años cincuenta, donde ganamos una huelga. En ese momento, después del triunfo, querían que yo presidiera el inicio de clases. No acepté, por supuesto; me sentía muy incómodo. Además les expliqué a los estudiantes:

—Ni a ustedes ni a mí nos conviene, porque si se enteran de dónde sacaron recursos y quién los ayudó, la siguiente vez a mí me contrarrestan y no puedo hacer nada absolutamente.



más fuerza la imagen. Ford siempre se adelantaba a las preguntas que surgían del *staff* o de los actores. Conocía las dificultades que todos iban enfrentando. Tenía una gran sabiduría. Jamás se asomó a la cámara, ni tampoco veía *rushes*.

Al terminar el trabajo del primer día me dijo:

—“Mañana entramos a mi iglesia (que habíamos construido en el set). Pon la cámara en el suelo para registrar a la gente que va entrando, niños, señoras, inválidos...”

Tomamos como 2 000 pies. Al día siguiente se paró en el altar y me dijo:

—“Quiero ‘establecer’ la iglesia desde este punto de vista; pon la cámara donde quieras.”

Hizo una pausa y luego exclamó:

—“*This is important.*”

Subí un poco la cámara para tener una mejor perspectiva. El se sentó. Se me ocurrió entonces poner un paravelo tapado con una luz de arco po-

muy fuerte. Adentro puse humo para que fueran entrando las señoras que venían con los rebozos negros y las velas. Ordenó todo y me preguntó si podía hacer un ensayo. Con el humo y los rebozos negros se veía el desplazamiento que iba teniendo la gente al caminar. Hubo un corte y me bajé de la cámara. Antes de que pudiera decir nada, Ford me dijo:

—“*I know*, lo que hicimos ayer no embona con esto, pero lo que hicimos ayer lo tiramos a la basura, *because this is great.*” Era un gran estímulo trabajar con él. De ahí se estableció una gran confianza. Siempre me dio un buen crédito. Cuando le dieron el premio por *El fugitivo* nos invitó a Hollywood.

Años después, la última vez que lo vi en Hollywood, iba yo nominado para un Oscar por *La noche de la iguana*. Lo llamé por teléfono pero se encontraba filmando *Seven Women*. Le dejé un recado. En la noche me llamó

The Fugitive, de John Ford, 1947.



*Arturo de Córdoba en
Cuando levanta la niebla
de Emilio Fernández, 1952.
David Alfaro Siqueiros,
El coronelazo (1945),
píroxilina/celotex
91 x 123 cm.*



pa" Ford me esperaba en el set, al día siguiente, a las tres de la tarde, en los estudios de la Metro. Al entrar al set Ford había separado una habitación con una mesa en medio; sentó a las muchachas en cada lado y a mí me puso en una de las cabeceras. Empezó a contar chistes y tomamos té. Yo estaba mortificado porque ya habían pasado 45 minutos:

—Jack, por favor —le dije—, va a venir Mr. Metro y me va a sacar a patadas.

—“Tú mereces esto y más.”

Después me invitó a su casa a cenar y en el coche me preguntó, haciéndose el desentendido, a qué había ido a Hollywood. El lo sabía porque también estaba concursando por el Oscar con su película *Cheyenne en otoño*. Le contesté que venía nominado por la fotografía de *La noche de la iguana* y le pregunté si había visto la película.

—“Yes, I've seen the picture, but I didn't see you there.” Sí, vi la película pero no te vi ahí, me respondió. Mi trabajo en esa película era muy diferente porque John Huston marcaba los emplazamientos y uno no tenía nada que decir.

Ford era un hombre realmente generoso. Los navajos y los apaches lo querían mucho. El hizo muchos *westerns* con ellos. Un día se enteró de que debido a una nevada estaban aislados. Ford rentó un avión y con paracaídas les lanzó 200 000 dólares en alimentos. También compró tierras que luego convirtió en pequeñas granjas que regaló a los actores que habían trabajado con él y no tenían medios de subsistencia. Por eso todo el mundo le decía “Papa” Ford. Nadie lo desobedecía.

Una vez nos invitó a cenar al Indio Fernández y a mí. Le preguntamos quién iba a ir a su casa. Respondió que sólo estarían su esposa y su hija. Comentamos que iba a ser muy aburrido, que por qué no invitaba a alguien como Maureen O'Hara. Y esa noche ella cenó con nosotros.

AM: ¿Cómo se formó esa mancuerna entre el Indio Fernández y usted?

GF: Con el Indio Fernández tuve un buen entendimiento desde el principio. El tenía un carácter tremendo. Llegó a trabajar con nosotros cuando Films Mundiales ya estaba bien establecida. Dolores del Río tenía poco tiempo en México y le dieron a esco-

por era Fernando de Fuentes, pero estaba ocupado filmando *Doña Bárbara* con María Félix. El mismo De Fuentes dijo:

—“De los directores de aquí al que le veo posibilidades es a Emilio Fernández.” El Indio, que desde Hollywood había estado enamorado de Dolores del Río, aceptó gustoso. Desde el primer emplazamiento de la cámara le gustó mi trabajo. Cuando vimos los *rushes* en pantalla Dolores estaba muy entusiasmada por la fuerza de la imagen y por la ambientación. El Indio siempre me tuvo confianza y nunca tuvimos el menor disgusto.

Desde las primeras escenas de *Flor Silvestre*, el Indio se dio cuenta de la diferencia que había entre un encuadre y una composición. Emilio Fernández tenía una gran sensibilidad hacia “lo mexicano”, en especial hacia la vida del campo. Vestía a sus personajes con propiedad, sobre todo al charro, a la gente del pueblo. Manejaba los caballos con belleza y dramatismo. Seleccionaba con acierto canciones y bailes mexicanos. Tenía un buen conocimiento del ambiente militar. Tenía facilidad para el drama, la tragedia y los momentos cómicos. Sus locaciones eran seleccionadas con muy buen gusto; muestra de ello son *La perla*, *Enamorada*, *Pueblerina*, *Flor Silvestre*, *María Candelaria*, *La malquerida*, *Salón México*, *Río Escondido* y *Víctimas del pecado*.

AM: ¿Cuáles considera sus mejores películas?

GF: Para que haya una buena película tiene que haber un buen autor detrás. Las mejores películas que yo he fotografiado son *La perla*, escrita por John Steinbeck, *El fugitivo* de Graham Greene, *La noche de la iguana* de Tennessee Williams, *Macario* de Bruno Traven, *Nazarín* de Benito Pérez Galdós, *Sonatas* y *Divinas palabras* de Valle Inclán, *El gallo de oro* de Juan Rulfo, *La malquerida* de Jacinto Benavente y *Bajo el volcán* de Malcolm Lowry.

Ahora, no siempre un buen escritor puede realizar una buena película, como fue el caso de un conocido escritor francés. Hace muchísimos años fui invitado a un festival de cine en Karlovy-Vary, como participante. Llevábamos la película *Pueblerina* que ganó el premio a la fotografía. Para llegar a Praga teníamos que pasar por París. Viajaba con Efraín Huerta. Llega-

Página anterior:

La rebelión de los colgados, de Emilio Fernández y Alfredo Crevenza, 1954.
Leopoldo Méndez, Los colgados, 1954.
Grabado en linóleo

Leopoldo Méndez realizó grabados para el inicio de varias películas mexicanas fotografiadas por Figueroa y dirigidas por el Indio Fernández. Así, algunos de sus grabados se basaban en imágenes de Gabriel Figueroa quien a su vez basaba una parte de su trabajo en la obra anterior del grabador. Los siguientes son dos párrafos extraídos de un ensayo escrito por el fotógrafo sobre el artista gráfico:

En mí, el aprendizaje de lo que era mexicano se unió con el de la fuerza que tenía Leopoldo Méndez en sus grabados y que estaba muy de acuerdo con la fuerza que yo tengo, toda proporción guardada. En mi trabajo traté de imprimir esa fuerza y también la que veía en los escorzos de Siqueiros. Estas dos fuerzas, la de Méndez y la de Siqueiros me sirvieron muchísimo para mi carrera.

La colaboración de Leopoldo Méndez en el cine era la siguiente: nosotros le pasábamos una película que acabábamos de terminar, él interpretaba el argumento y hacía unos ocho o diez grabados, los que se necesitaban para fondo de títulos. Entonces los fotografiábamos y entraban en pantalla. Primero el grabado solo, sin ninguna letra encima, para que el público pudiera admirarlo al tamaño de la pantalla. Era totalmente nueva la posibilidad de ver ampliado un grabado a ese tamaño, era un verdadero mural. Después se ponían los títulos encima pero se seguía viendo el grabado hasta que se cambiaba por otro. Los grabados que aparecieron en *Río Escondido*, *Pueblerina* y *La Rosa Blanca* fueron de los más fuertes y hermosos que realizó.

Gabriel Figueroa



Gabriel Figueroa, Pedro Armendáriz,
Dolores del Río y Emilio Fernández
durante la filmación de *La malquerida*,
1949.

de, teníamos que pasar la noche ahí y salir al día siguiente a las 7 de la mañana. Efraín me dijo:

—“¿Por qué no le hablamos a Octavio Paz?” Lo llamamos y nos invitó de inmediato a su casa; entonces estaba casado con Elena Garro. En su departamento nos sirvió un jaibol y charlamos muy a gusto. De repente sonó el teléfono y Paz empezó a excusarse:

—“Perdóneme pero llegaron dos mexicanos que tengo que atender y me va a ser imposible asistir.”

Se notaba que quien estaba del otro lado de la línea le recordaba que él había hecho el compromiso y que no podía faltar. Paz le comentó que yo era un fotógrafo de cine y fuimos invitados precisamente a una sesión de cine. Se trataba de una película de dos rollos que Paz tenía ganas de ver porque en la Francia de 1950 el film había sido prohibido. La película trataba sobre la homosexualidad y era completamente pornográfica. Al terminar, el autor se levantó y me preguntó qué pensaba de ella. Le contesté que yo no hablaba francés, pero que pediría a Octavio Paz me hiciera el favor de tra-

ducir lo que yo dijera. Paz aceptó y le dije:

—Dile por favor que es el desperdicio de material fotográfico más grande que he visto en mi vida.

El autor era Jean G net. No volví a ver a Paz. Después se fue a la India. Años después regresó. Mi hija María empezó, como diseñadora, a hacer las portadas de *Vuelta*. Octavio Paz la mandó llamar para indicarle lo que él quería para las portadas. Cuando se presentó como María Figueroa le dijo:

—“¡No me digas que eres hija de Gabriel Figueroa!”

—Sí, contestó ella.

—“¡Pues tu padre me metió en un problema con Jean G net hace muchos años!”

AM: ¿Cuál ha sido su relación con otros directores en el trabajo? ¿Y en qué consiste la diferencia entre encuadre y composición? ¿El director marca el encuadre y el fotógrafo la composición?

GF: He trabajado muy a gusto con otros directores como Luis Buñuel, John Huston, Antonio Bardem, Roberto Gavaldón, Chano Urueta, Julio Bracho, Ismael Rodríguez, Don Siegel,



Brian Hutton, Juan Ibáñez, todos con estilos diferentes. Algunos trabajan marcando el encuadre. Otros prefieren que el encuadre se convierta en composición. Esto implica respetar el encuadre, y dar realce al objeto colocándolo según su importancia dentro de una perspectiva. Por ejemplo, si se quiere una actitud de fuerza de un actor, ésta se logra por medio del escorzo. Los impactos de la iluminación y el realce de la belleza del paisaje o de las actrices, cuando se obtiene la imagen que la escena requiere, ayudan mucho a contar la historia. Cuando la imagen es fuerte no necesita ser explicada con el diálogo, su fuerza de composición es única. Por ejemplo, la escalinata del *Acorazado Potemkin* con el carrito vacío del niño.

Todos los fotógrafos partimos del expresionismo alemán de los años veinte, donde había composición, donde se usaban telones pintados, grandes sombras, etc., y eso tenía un impacto

tan fuerte que sacudía al público. Al espectador lo que le quedan grabadas son las imágenes fuertes del cine. El realce de la belleza o dramatismo del paisaje a base de la perspectiva, la distancia de las montañas, la fuerza del oleaje del mar, la quietud del movimiento del río, la belleza de la arquitectura urbana, de piedra o de mármol.

Ahora bien, la iluminación pinta sobre todo un trabajo de interiores, el ambiente en el que se mueve la historia (quizá lo más importante de una película), y si éste es bien interpretado, el público en general obtiene lo que quiere. La iluminación es privilegio del fotógrafo, él es el dueño de la luz. 🎬

Margarita de Orellana, doctora en historia por la Universidad de París con una tesis sobre el cine como documento histórico durante la Revolución Mexicana titulada *La mirada circular*, es autora de los libros *Imágenes del pasado: el cine y la historia*, 1985, y *Villa, Zapata y la Revolución Mexicana*, 1988.

The Fugitive, de John Ford, 1947.
En páginas siguientes:
Pedro Armendáriz y María Félix en Enamorada,
de Emilio Fernández, 1946.
Clint Eastwood en Kelly's Heroes,
de Brian C. Hutton, 1970.



FILMOGRAFÍA

- 1932** *Revolución*, de Miguel Contreras Torres (foto-fija).
- 1933** *Almas encontradas*, de Raphael J. Sevilla (foto-fija).
La noche del pecado, de Miguel Contreras Torres
Sagrario, de Ramón Peón.
La mujer del puerto, de Arcady Boytler.
La sangre manda, de José Bohr y Raphael J. Sevilla.
Enemigos, de Chano Urueta (foto-fija).
- 1934** *Chucho el Roto*, de Gabriel Soria.
El escándalo, de Chano Urueta (con Víctor Herrera).
Corazón bandolero, de Raphael Sevilla.
Tribu, de Miguel Contreras Torres.
El primo Basilio, de Carlos de Nájera (con Alvin Wyckof).
- 1935** *Vámonos con Pancho Villa*, de Fernando de Fuentes (con Jack Draper).
María Elena, de Raphael J. Sevilla (con Alvin Wyckof, Jack Draper y William C. Clothier).
- 1936** *Las mujeres mandan*, de Fernando de Fuentes (con Jack Draper).
Cielito lindo, de Roberto O'Quigley (con Alex Phillips).
Allá en el Rancho Grande, de Fernando de Fuentes.
- 1937** *Bajo el cielo de México*, de Fernando de Fuentes.
Jalisco nunca pierde, de Chano Urueta.
- Canciones del alma*, de Chano Urueta.
La Adelita, de Guillermo Hernández Gómez.
Mi candidato, de Chano Urueta.
- 1938** *Refugiados en Madrid*, de Alejandro Galindo.
Padre de más de cuatro, de Roberto O'Quigley.
La casa del ogro, de Fernando de Fuentes.
Los millones del chaflán, de Roberto Aguilar.
Mientras México duerme, de Alejandro Galindo.
La bestia negra, de Gabriel Soria.
- 1939** *La noche de los mayas*, de Chano Urueta.
Papacito lindo, de Fernando de Fuentes.
Los de abajo, de Chano Urueta.
La canción del milagro, de Rolando Aguilar.
¡Que viene mi marido!, de Chano Urueta.
- 1940** *Allá en el trópico*, de Fernando de Fuentes.
El jefe máximo, de Fernando de Fuentes.
Con su amable permiso, de Fernando Soler.
El monje loco, de Alejandro Galindo.
Creo en Dios, de Fernando de Fuentes.
- 1941** *Ni sangre ni arena*, de Alejandro Galindo.
El rápido de las 9:15, de Alejandro Galindo.
¡Ay qué tiempos Señor, don Simón!, de Julio Bracho.
La casa del rencor, de Gilberto Martínez Solares.
- El gendarme desconocido*, de Miguel M. Delgado.
La gallina clueca, de Fernando de Fuentes.
Virgen de medianoche, de Alejandro Galindo.
Mi viuda alegre, de Miguel M. Delgado.
- 1942** *Cuando viajen las estrellas*, de Alberto Gout.
Historia de un gran amor, de Julio Bracho.
Los tres mosqueteros, de Miguel M. Delgado.
El verdugo de Sevilla, de Fernando Soler.
La Virgen que forjó una patria, de Julio Bracho.
El circo, de Miguel M. Delgado.
- 1943** *Flor Silvestre*, de Emilio Fernández.
El espectro de la novia, de René Cardona.
El as negro, de René Cardona.
La mujer sin cabeza, de René Cardona.
Distinto amanecer, de Julio Bracho.
María Candelaria, de Emilio Fernández.
La fuga, de Norman Foster.
- 1944** *El corsario negro*, de Chano Urueta.
El intruso, de Mauricio Magdaleno.
Adiós Mariquita linda, de Alfonso Patiño Gómez (con Víctor Herrera).
Las abandonadas, de Emilio Fernández.
Más allá del amor, de Adolfo Fernández Bustamante.
Bugambilia, de Emilio Fernández.
- 1945** *Un día con el diablo*, de Miguel M. Delgado.
Cantaclaro, de Julio Bracho.
La perla, de Emilio Fernández.
- 1946** *Su última aventura*, de Gilberto Martínez Solares.
Enamorada, de Emilio Fernández.
- 1947** *El fugitivo (The Fugitive)*, de John Ford.
La casa colorada, de Miguel Morayta.
Río Escondido, de Emilio Fernández.
María la O, de Adolfo Fernández Bustamante.
Tarzán y las sirenas (Tarzan and the Mermaids), de Robert Florey (con Jack Draper y Raúl Martínez Solares).
- 1948** *Maclovía*, de Emilio Fernández.
Dueña y señora, de Tito Davison.
Medianoche, de Tito Davison.
Salón México, de Emilio Fernández.
Pueblerina, de Emilio Fernández.
Prisión de sueños, de Víctor Urruchúa.
- 1949** *El embajador*, de Tito Davison.
Opio, de Ramón Peón.
La malquerida, de Emilio Fernández.
Un cuerpo de mujer, de Tito Davison.
Duelo en las montañas, de Emilio Fernández.
Del odio nació el amor, de Emilio Fernández.
Nuestras vidas, de Ramón Peón.
- 1950** *Un día de vida*, de Emilio Fernández.
Los olvidados, de Luis Buñuel.
Víctimas del pecado, de Emilio Fernández.
Pecado, de Luis César Amadori.

- Islas Mariás*, de Emilio Fernández.
El gavilán pollero, de Rogelio A. González.
El bombero atómico, de Miguel M. Delgado.
Siempre tuya, De Emilio Fernández.
- 1951** *Los pobres van al cielo*, de Jaime Salvador.
Un gallo en corral ajeno, de Julián Soler.
La bienamada, de Emilio Fernández.
Hay un niño en su futuro, de Fernando Cortés.
El mar y tú, de Emilio Fernández.
¡Ahí viene Martín Corona!, de Miguel Zacarías.
El enamorado, de Miguel Zacarías.
- 1952** *El rebozo de Soledad*, de Roberto Gavaldón.
Ni pobres ni ricos, de Fernando Cortés.
Cuando levanta la niebla, de Emilio Fernández.
El señor fotógrafo, de Miguel M. Delgado.
Dos tipos de cuidado, de Ismael Rodríguez.
Ansiedad, de Miguel Zacarías.
El, de Luis Buñuel.
- 1953** *Camelia*, de Roberto Gavaldón.
Llévame en tus brazos, de Julio Bracho.
El niño y la niebla, de Roberto Gavaldón.
La rosa blanca, de Emilio Fernández.
- 1954** *La rebelión de los colgados*, de Emilio Fernández y Alfredo B. Crevenna.
La mujer X, de Julián Soler.
Pueblo, canto y esperanza, episodio de Rogelio A. González.
Estafa de amor, de Miguel M. Delgado.
El monstruo en la sombra, de Zacarías Gómez Urquiza.
- 1955** *La doncella de piedra*, de Miguel M. Delgado.
Historia de un amor, de Roberto Gavaldón.
La escondida, de Roberto Gavaldón.
Canasta de cuentos mexicanos, de Julio Bracho.
La Tierra del Fuego se apaga, de Emilio Fernández.
- 1956** *Una cita de amor*, de Emilio Fernández.
Sueños de oro, de Miguel Zacarías.
El bolero de Raquel, de Miguel M. Delgado.
Mujer en condominio, de Rogelio A. González.
- 1957** *Aquí está Heraclio Bernal*, de Roberto Gavaldón.
La venganza de Heraclio Bernal, de Roberto Gavaldón.
La rebelión de la sierra, de Roberto Gavaldón.
Flor de mayo, de Roberto Gavaldón.
Una golfa, de Tulio Demicheli.
La sonrisa de la Virgen, de Roberto Rodríguez.
- 1958** *Carabina 30-30*, de Miguel M. Delgado.
Impaciencia del corazón, de Tito Davison.
Café Colón, de Benito Alazraky.
Isla para dos, de Tito Davison.
Nazarín, de Luis Buñuel.
- 1959** *Sonatas*, de Juan Antonio Bardem (con Cecilio Paniagua).
Los ambiciosos, de Luis Buñuel.
Macario, de Roberto Gavaldón.
- 1960** *La joven (The Young One)*, de Luis Buñuel.
Juana Gallo, de Miguel Zacarías.
- 1961** *La rosa blanca*, de Roberto Gavaldón.
Animas Trujano (Un hombre importante), de Ismael Rodríguez.
El tejedor de milagros, de Francisco del Villar.
- 1962** *El ángel exterminador*, de Luis Buñuel.
Días de otoño, de Roberto Gavaldón.
- 1963** *El hombre de papel*, de Ismael Rodríguez.
Entrega inmediata, de Miguel M. Delgado.
En la mitad del mundo, de Ramón Pereda.
La noche de la iguana (The Night of the Iguana), de Jonh Huston.
- 1964** *Escuela para solteras*, de Miguel Zacarías.
El gallo de oro, de Roberto Gavaldón.
Los tres calaveras, de Fernando Cortés.
Los cuatro Juanes, de Miguel Zacarías.
Simón del desierto, de Luis Buñuel.
- 1965** *Un alma pura*, de Juan Ibáñez.
Las dos Elenas, de José Luis Ibáñez.
Lola de mi vida, de Miguel Barbachano Ponce.
Cargamento prohibido, de Miguel M. Delgado.
¡Viva Benito Canales!, de Miguel M. Delgado.
- 1966** *Pedro Páramo*, de Carlos Velo.
El asesino se embarca, de Miguel M. Delgado.
El escapulario, de Servando González.
Domingo salvaje, de Francisco del Villar.
El cuarto chino (The Chinese Room), de Alberto Zugsmith.
Su excelencia, de Miguel M. Delgado.
Los ángeles de Puebla, de Francisco del Villar.
- 1967** *El jinete fantasma*, de Alberto Zugsmith.
Mariana, de Juan Guerrero.
Corazón salvaje, de Tito Davison.
¿La paz?, de Santiago Genovés.
- 1968** *El terrón de azúcar (The Big Cube)*, de Tito Davison.
Nardo o el verano, de Juan Guerrero.
- 1969** *Dos mulas para la hermana Sara (Two Mules for Sister Sara)*, de Don Siegel.
- 1970** *El botín de los valientes (Kelly's Heroes)*, de Brian C. Hutton.
La generala, de Juan Ibáñez.
El cielo y tú, de Gilberto Gazcón.
El profe, de Miguel M. Delgado.
- 1971** *Los hijos de Satanás*, de Rafael Baledón.
Hijazo de me vidaza, de Rafael Baledón.
María, de Tito Davison.
- 1972** *El monasterio de los buitres*, de Francisco del Villar.
El señor de Osanto, de Jaime Humberto Hermosillo.
Erase una vez en billo (Once a



- 1973** *El amor tiene cara de mujer*, de Tito Davison.
Los perros de Dios, de Francisco del Villar.
- 1974** *El llanto de la tortuga*, de Francisco del Villar.
Presagio, de Sergio Olhovich.
- 1975** *Coronación*, de Juan Manuel Torres.
La vida cambia, de José Estrada.
Maten al león, de Benito Alazraki.
- 1976** *Balún Canán*, de Benito Alazraki.
Cananea, de Marcela Fernández V.
Los aztecas, de Marcel Boudou (TV).
- 1977** *Divinas palabras*, de Juan Ibáñez.
La casa del pelicano, de Sergio Véjar.
Los hijos de Sánchez, de Hal Bartlet.
- 1978** *A paso de cojo*, de Luis Alcoriza.
D. F., de Tito Davison.
Te quiero, de Tito Davison.
- 1980** *El jugador de ajedrez*, de Juan Luis Buñuel (TV).
México mágico, de Alejandro Tavera y Raúl Zermeno.
- 1981** *México 2000*, de Rogelio González.
El héroe desconocido, de Julián Pastor.
- 1983** *El corazón de la noche*, de Jaime Humberto Hermosillo.
Bajo el volcán (Under the Volcano), de John Huston.