

# Gabriel Figueroa: la “mística de México” en *El fugitivo* (John Ford, 1947)

Escrito por :Zuzana Pick



## RESUMEN

John Ford viajó a México en noviembre de 1946 para filmar *The Fugitive /El fugitivo* con un equipo de producción compuesto, en su mayoría, por mexicanos y que incluía, entre otros, a Gabriel Figueroa. Este artículo propone una re-lectura de esta película centrada sobre el aporte del que ya entonces era reconocido como el más importante cinefotógrafo mexicano. El propósito de este artículo es contribuir a la revalorización de los rasgos interdisciplinarios y transnacionales de la estética de Figueroa, usando su primera colaboración con un director extranjero como punto de partida. Como se planteará, visto a través de la lente del mexicano, este film, dirigido por un veterano de Hollywood y basado en una novela de un escritor británico, apunta a las complejidades que operan en las representaciones modernistas del México rural, especialmente a la fusión de elementos locales y foráneos que, independientemente de sus orígenes, son imprescindibles para las construcciones fílmicas de “México.”

**PALABRAS CLAVE:** *El fugitivo*, Gabriel Figueroa, cinematografía, estética, modernidad.

## ABSTRACT

John Ford travelled to Mexico in November of 1946 to film *The Fugitive* with a production crew made up mostly of Mexicans that included, among others, Gabriel Figueroa. This article proposes a re-reading of the film in light of the creative contribution of the Mexican cinematographer, already then recognized as the premier Mexican director of photography. The aim of this article is to contribute to the on-going revalorization of the interdisciplinary and transnational features of Figueroa’s aesthetic, this time using as a point of departure his first collaboration with a foreign director. As will be argued, seen through the lens of Mexican cinematographer’s camera, this film directed by a Hollywood veteran and based on a novel by a

British writer, suggests the complexities at work in modernist representations of rural Mexico, namely their distinctive fusion of local and foreign idioms which irrespective of their national origins is central to filmic constructions of “Mexico.”

**KEYWORDS:** *The Fugitive*, Gabriel Figueroa, cinematography, aesthetics, modernity.

Una escena de ***The Searchers*** (*Más corazón que odio*, 1956), conocido como el más complejo y mejor logrado de todos los *westerns* del director John Ford, muestra a Ethan Edwards (John Wayne) en una tienda situada cerca o al sur de la frontera entre los Estados Unidos y México, en donde un charro le informa sobre el paradero del jefe Comanche que raptó a su sobrina Debbie. Antonio Moreno, quien interpreta al bien vestido y distinguido charro, alude a la larga asociación de Ford con México y el cine mexicano. Originario de España, Antonio Moreno tuvo una exitosa carrera como actor en Hollywood durante el periodo silente y como director en México al realizar la primera película sonora de este país: ***Santa*** (1932). Su personaje se llama Don Emilio Gabriel Fernández y Figueroa, un nombre que amalgama dos sobresalientes figuras del cine mexicano de la década de los cuarenta: el director Emilio “el indio” Fernández y el cinefotógrafo Gabriel Figueroa. Ambos fueron contratados cuando Ford viajó a México en noviembre de 1946 para filmar ***The Fugitive (El fugitivo)***.

Para Ford esta película representó su primer intento de producir un largometraje de manera independiente, es decir, fuera del marco de los estudios de Hollywood. Para lograr este objetivo, el director creó Argos y Films en asociación con Merrian C. Cooper y con capital de los que fueron sus colegas en el *Office of Strategic Services* del Departamento de la Marina. Con financiamiento y apoyo de la RKO, Ford se rodeó de un equipo de producción formado mayoritariamente por mexicanos. Además de Fernández como productor asociado<sup>[1]</sup> y Figueroa como director de fotografía, este equipo incluía a los sonidistas José Caldes y Galdino Samperio, los escenógrafos Alfredo Ybarra y Gunther Gerzo (cuyo nombre, sin embargo, no aparece en los créditos) y el diseñador Manuel Parra. También fueron contratados Dolores del Río, Pedro Armendáriz y Miguel Inclán para interpretar respectivamente “la mujer” (María Dolores) que ampara al sacerdote, “el teniente de policía” que persigue fanáticamente al sacerdote y aterroriza a los campesinos que lo albergan, y el líder de la comunidad que es tomado como “un rehén.” Estos importantes actores mexicanos compartieron roles principales y secundarios con Henry Fonda, Ward Bond, Leo Carrillo y J. Carroll Naish que interpretaron, respectivamente, al “sacerdote” perseguido por la policía y su propio sentido de culpa, “el gringo,” un gángster prófugo que ayuda al sacerdote a escaparse, el “jefe de la policía” y “el espía.”

La producción de **The Fugitive** fue aprobada personalmente por el Presidente Miguel Alemán después de una reunión a la que asistieron Figueroa, del Río y ejecutivos de la RKO.[2] La filmación ocurrió entre noviembre de 1946 y enero de 1947. Durante estos meses, el equipo técnico y los actores viajaron a varias locaciones en las ciudades o los alrededores de Cholula, Cuernavaca, Taxco, el Perote y Veracruz. Los interiores se filmaron en los Estudios Churubusco, construidos en 1945 a raíz de un convenio firmado tres años antes entre los gobiernos de los Estados Unidos y México, de los que la RKO era socio y el empresario mexicano Emilio Azcárraga Vidaurreta era presidente.[3]

A pesar de que Ford declarara **The Fugitive** como una de sus películas preferidas y de que ésta haya obtenido el Premio Internacional del Festival de Cine de Venecia en 1948, el film engendró pérdidas para la empresa distribuidora de RKO cuando fue exhibido en los Estados Unidos y América latina en 1947. Las reseñas críticas fueron generalmente favorables, pero incluyeron simultáneamente reproches y aprobación, tal y como lo demuestra el juicio expresado por el crítico y guionista James Agee. En un largo artículo publicado el 10 de enero de 1948 en *The Nation*, en el que comentaba sobre las que, a su juicio, eran las mejores películas del año 1947 y después de afirmar su aversión por la “alegoría y el simbolismo...y la fotografía romántica,” Agee escribió:

En general, creo que **The Fugitive** es una mala obra de arte, cursi, irreal y pretenciosa. Sin embargo, la admiro tanto como los filmes que menciono anteriormente, porque raras veces he visto una película de tal grandeza y sobriedad de ambición, con tan continua intensidad de tratamiento, o con tan frecuentes logros en lo que fue obviamente trabajado, si bien la considero de mal gusto y desacertada.[4]

Como era de esperar, los críticos norteamericanos menospreciaron al equipo mexicano calificando a los actores como “*native extras*”.[5] Y, aunque admiraron la cinematografía de la película, no mencionaron el nombre de Figueroa.[6] La reseña que apareció en el *Sunday Times* el 4 de mayo de 1948, firmada por la crítica británica Dilys Powell, corrige estos desprecios y omisiones cuando subraya:

Hay momentos en la película en que uno siente que México predomina: no el México escuálido de Graham Greene, ni el México soleado y desamparado de Lawrence, pero el México negro entintado y blanco que Eisenstein y Tissé vieron cuando concibieron su film revolucionario...los contribuidores más reveladores en **The Fugitives** son el ambiente mexicano, la luz mexicana y los colaboradores mexicanos de Ford.[7]

¿Qué podemos deducir de este juicio? ¿Se trata de una reiteración de la fascinación con el México exótico o de un reconocimiento de una cooperación creativa? Este artículo intenta dar, si bien parcialmente, una respuesta a esta pregunta mediante una re-lectura de **The Fugitive** fundamentada en el aporte creativo de Gabriel Figueroa. El propósito es contribuir a la re-

valorización de los rasgos interdisciplinarios y transnacionales de la estética del cinefotógrafo, pero esta vez a partir de su primera colaboración con un director extranjero. Como se planteará, visto a través de la lente del mexicano, este film dirigido por un veterano de Hollywood y basado en una novela de un escritor británico apunta a las complejidades que operan en las representaciones modernistas del México rural, especialmente a la fusión de elementos locales y foráneos que, independientemente de sus orígenes son imprescindibles a las construcciones fílmicas de “México.”<sup>[8]</sup>

Después de tomar cursos de pintura en la Academia de San Carlos y trabajar como fotógrafo en el estudio de José Guadalupe Velasco, Gabriel Figueroa Mateos (Ciudad de México, 1907-1997) ingresó al mundo del cine en 1932 como *still man*. Un año después de recibir una beca para estudiar en Hollywood con Gregg Toland en 1932, fue contratado por Fernando de Fuentes como director de fotografía de **Allá en el rancho grande** (1934), con la que obtuvo el premio a la mejor fotografía del Festival de Cine de Venecia, en 1938. Durante las siguientes décadas, Figueroa contribuyó de diversas formas al desarrollo de la industria cinematográfica: como activista y líder sindical, impulsando el reconocimiento profesional de técnicos y actores; como colaborador creativo, trabajando con los directores más cotizados del cine mexicano; y como un inspirado y hábil practicante de su oficio. Pero fue su incomparable estilo visual lo que cimentó su reputación, convirtiéndolo en el más destacado cinefotógrafo en lo que se denomina el periodo clásico del cine mexicano.

Aunque rechazó un contrato de 5 años con la MGM en 1948, después de la muerte de Toland,<sup>[9]</sup> Figueroa mantuvo sus contactos en Hollywood; principalmente con los cinefotógrafos Stanley Cortez, George Barnes y James Wong Howe. Durante los sórdidos años del macartismo, Figueroa fue investigado por el FBI por su labor sindical, su apoyo público al grupo conocido como los “Hollywood Ten” y la ayuda que proporcionó a los guionistas exiliados en México, Albert Maltz y Hugo Butler.<sup>[10]</sup> Además de con John Ford, y antes de retirarse del cine en 1984, el cinefotógrafo trabajó al lado de otros directores norteamericanos como Robert Florey (**Tarzan and the Mermaids / Tarzán y las sirenas**, 1947 con Jack Draper y Raúl Martínez Solares), John Huston (**The Night of the Iguana / La noche de la iguana**, 1963 y **Under the Volcano / Bajo el volcán**, 1983), Don Siegel (**Two Mules for Sister Sara / Dos mulas para la hermana Sara**, 1969), Brian C. Hutton (**Kelly's Heroes / El botín de los valientes**, 1970) y Hal Bartlett (**The Sons of Sanchez / Los hijos de Sánchez**, 1977.) Durante una prodigiosa carrera de seis décadas, Figueroa recibió múltiples premios nacionales e internacionales por sus películas. En 1995 fue galardonado con el Tercer Premio Internacional creado por la American Society of Cinematographers en reconocimiento a la excelencia en cinematografía fuera de los Estados Unidos. El centenario de su nacimiento, en 2007, fue celebrado en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México con una fastuosa exposición a

cargo del curador Alfonso Morales, cuyo objetivo era documentar, contextualizar y re-interpretar el aporte de Figueroa a la cultura visual mexicana del siglo veinte.

Escrito por Dudley Nichols, el guión de *The Fugitive* está basado en *The Power and the Glory* (1940) de Graham Greene—también conocida en los USA como *Labyrinthine Ways*. La novela re-elabora en forma ficticia las experiencias personales del autor en México. Contratado para escribir un informe sobre la persecución de sacerdotes católicos, el escritor viajó a los estados de Chiapas y Tabasco en el invierno de 1937-1938. Tomás Garrido Canabal (Greene lo llama “Garrido Cannibal”—un revelador resbalón de lengua), había rechazado reinstaurar el derecho de los sacerdotes de volver a sus parroquias.[11] En lugar de seguir las instrucciones del Presidente Lázaro Cárdenas, el gobernador de Tabasco puso en marcha una violenta campaña contra los activistas religiosos y usó brigadas de “Camisas rojas” para implementar un programa de re-educación de tinte secular y socialista.[12] Cuando Greene llegó a Tabasco, Canabal ya estaba exilado en Costa Rica desde 1935 y la guerra entre el estado y la iglesia había terminado. Aunque Greene reconoce estos hechos en el prólogo de su crónica de viaje, publicada en 1939 bajo el título de *Lawless Roads*, en Gran Bretaña, y *Another Mexico* en los Estados Unidos, el escritor recuenta los episodios más importantes de la Cristiada (1926-1929), incluido el fusilamiento de Miguel Pro, en 1926. Además de lamentar la falta de sacerdotes e iglesias, en lo que llama el “estado ateo” (a “Godless state”) de Tabasco, Greene revela en su crónica la fascinación con la retórica de martirio—sobre todo con la idea de la fe (o “gloria”) puesta a prueba en condiciones extremas—surgida a raíz del anticlericalismo del régimen republicano en España.

Igualmente significativas son sus opiniones sobre México. El escritor británico expresa su repugnancia y racismo; usa palabras denigrantes, tal como “hediondos”, “degradados”, “decadentes” y “letárgicos”, para describir los paisajes y la gente. En su libro *Infernal Paradise, Mexico and the Modern English Novel*, el crítico Ronald J. Walker indica que *Another Mexico* está “repleto de admisiones de su ‘odio patológico’ por el pueblo mexicano y la duplicidad de su amistad.”[13] Por consiguiente, *The Power and the Glory* representa a México como un “mundo infernal, ‘asediado por aves de rapiña’.”[14] El crítico explica además que las novelas de D.H. Lawrence, Aldous Huxley, Evelyn Waugh y Malcolm Lowry ubicadas en México revelan una subjetividad profundamente afectada por el país, una que responde a los mitos nacionales, se convierte en su protagonista, y se expresa simultáneamente en atracción y hostilidad. Las imágenes alucinantes, aterradoras y misteriosas en esas novelas son “una verdadera arca de tesoro de lo exótico”[15] y revelan la fascinación con el paisaje, la historia, las culturas indígenas y la violencia, lo que Walker llama “la mística de México.”

La secuencia con la que abre *The Fugitive* complica esta noción. En el prólogo, la voz *en off* del actor Ward Bond acompaña las tomas de un hombre montado en un burro que avanza por un camino y entra a un pequeño pueblo. ¿Cómo interpretar esta narración?

Mientras que establece la trama en un tiempo y lugar indefinidos también reconoce su contemporaneidad (“que sucede todavía en muchos otros lugares del mundo”). Aunque afirma que la película fue filmada en México (“gracias a la cordial invitación del gobierno mexicano y la industria cinematográfica mexicana”) expresa dudas sobre el lugar donde ocurre (“...un pequeño estado a mil millas al norte o al sur de la línea del ecuador. ¿Quién sabe?”) En vez de la especificidad espacial y temporal que caracteriza la novela de Greene y la producción del film, la narración en *off* sitúa la trama claramente en el territorio de la alegoría—más allá del tiempo y el espacio, pero reconocible. Y, como la película, está abierta a diferentes interpretaciones, algunas divergentes. He a continuación unos ejemplos.

Seth Fein, quien califica la película como un “híbrido transnacional,” plantea que esta narración constituye un re-alineamiento del anti-clericalismo con el totalitarismo comunista propio del discurso norteamericano de la Guerra Fría y el nacionalismo mexicano en el periodo de posguerra. En la medida en que Ford se propuso—citando a Fein— “recrear la fábula de salvación personal de Greene como una alegoría política, ***The Fugitive*** plantea que la amenaza a la cultura campesina no viene de la religión sino del comunismo.”<sup>[16]</sup> Janey A. Place sugiere que la tendencia hacia la abstracción es un reto, porque impide comparaciones entre la novela y la película. Como escribe, al carecer de “hediondez humana”, las imágenes estilizadas de la obra de Ford confieren significados simbólicos al paisaje y a los individuos que habitan en él.”<sup>[17]</sup> Si bien considero estos juicios acertados, creo que otra interpretación es posible.

Los elementos formales del prólogo son una mezcla de la tendencia primitivista de la vanguardia Euro-Norteamericana y la gramática visual del modernismo mexicano. Las imágenes y la puesta en escena sugieren no sólo representaciones extranjeras del paisaje y la cultura campesina mexicana, sino también el indigenismo. En otras palabras, la celebración del pasado indígena y mestizo fundamental a la construcción de la identidad en México en las décadas de los veinte y treinta. En ambos casos, el retrato del indio humilde pero digno corrige los estereotipos históricos pero omite la pobreza, explotación y marginalización de los sectores indígenas. En medida que la niebla se alza para revelar un paisaje árido, y el gesto de la mujer en rebozo expresa desconcierto, tal vez reprobación, estas imágenes reiteran los temas de belleza etérea e insondable propios al concepto de la “mística” y/o la “esencia” mexicana.



### ***The Fugitive***

Usados frecuentemente como sinónimos, estos vocablos han servido ya sea para calificar la atracción que México ejerce sobre los extranjeros, como en la cita previa de Walter; o para explicar el impulso nacionalista de las prácticas modernistas, tal como se refleja en las aseveraciones de Gabriel Figueroa. En su autobiografía, el cinefotógrafo se valió de esta expresión para describir el quehacer creativo durante la década de los treinta. Advirtiendo que los artistas visuales “ya habían desarrollado un arte completamente mexicano”, Figueroa cuenta que: “En el cine, nosotros pusimos nuestro grano de arena...En lo que toca a mi parte, en la fotografía, se logró un imagen mexicana que era reconocida en todos los festivales cinematográficos, que se pudo imponer en el mundo.”<sup>[18]</sup> Desde esta perspectiva, la “mística de México” empalma con la “mexicanidad”—ese tropo arrollador que designa a la vez una búsqueda de autenticidad y la construcción de una identidad capaz de acomodar los múltiples y hasta contradictorios elementos del imaginario nacional.

Con su fuerte carga ideológica, este tropo favoreció la expansión de los vocablos “mística” y “esencia” en el periodo pos-revolucionario para describir en términos afirmativos el proyecto cultural y nacionalista mexicano, así como para designar lo que se consideraba “auténticamente” mexicano en las obras de los artistas visuales, escritores y directores de cine, tanto nacionales como extranjeros. Además, estos vocablos entraron al léxico estético, como

atributos obligatorios e imprescindibles en la valorización cultural de películas de los treinta y cuarenta—muchas juzgadas hoy como canónicas—y en particular aquellas que tratan de temas indígenas y rurales. Si bien las tramas de estos filmes dieron legitimidad (en diversos grados) a la narrativa nacionalista, las cualidades estéticas otorgaron poder expresivo al tema del orgullo nacional al recrear visualmente los discursos de nación, raza, género y clase. Anteriormente, estos vocablos fueron aplicados al tratamiento e iconografía de dos importantes obras realizadas por cineastas extranjeros: **¡Que Viva México!** (1930-1931), el proyecto inconcluso de Sergei M. Eisenstein, y **Redes** (1934-1935) de Paul Strand.

Ya durante la larga y accidentada producción del film de Eisenstein, intelectuales y artistas mexicanos se entusiasmaron con los *stills* y fotogramas que aparecieron en revistas ilustradas. En el artículo “Los indios del señor Eisenstein”, publicado el 25 de junio de 1931, Adolfo Fernández Bustamante anota que “Eisenstein está plasmando la verdad mexicana, la belleza real de nuestra raza...”, y que “en esa sed de encontrar lo verdadero nuestro, es en la que se van vertiendo todas las esencias de nuestro pueblo...”<sup>[19]</sup> Igualmente, en una carta dirigida a Strand por Lázaro Cárdenas el 3 de enero de 1938, el entonces Presidente de México aplaudió **Redes**, llamándola “una acertada y nueva interpretación artística de paisajes y costumbres seculares.”<sup>[20]</sup> Recientemente, los *stills* del film tomados de Ned Scott—el fotógrafo y colaborador de Strand—adquiridos por la Colección fotográfica de la Fundación Televisa, figuraron de manera prominente en la exposición *Paul Strand en México* en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México subrayando, como antes en el caso de Eisenstein, el prestigio y legado de Strand en la cultura visual mexicana.

Volviendo a Figueroa. Cada vez que le solicitaron hablar de cuál consideraba que era su mejor logro, el cinefotógrafo nombró **The Fugitive** como uno de sus filmes preferidos porque trata del dilema de un hombre enfrentado a una situación límite. Al concebir la trama en términos humanistas, Figueroa construye un punto de vista en el que, como explica Carlos Monsiváis, “el reduccionismo cultural lo trascienden las verdades visuales,” y en el proceso “el México inventado se torna, estéticamente, en el México real.”<sup>[21]</sup> Usaré la secuencia de la iglesia al inicio de la película para ejemplificar esta afirmación.

Numerosas entrevistas con Figueroa incluyen (aunque con ligeras variaciones) una anécdota sobre la filmación de esta secuencia en los estudios Churubusco.<sup>[22]</sup> El cinefotógrafo recuerda la simple instrucción de Ford: “En la primera toma quiero un gran *long-shot* para que se vea toda la iglesia, filmando desde el altar hasta la puerta. Dame algo que tenga mucha fuerza y una gran belleza, a ver cómo le haces,” y la decisión de Figueroa de poner “un contraluz muy fuerte que venía de un vitral de la puerta, y toda la gente entrando con velas” para crear una atmósfera onírica, o como dice “una cosa fantasmagórica.”<sup>[23]</sup> Satisfecho con el resultado, el director ordenó desechar el material del día anterior y le pidió a Figueroa que siguiera filmando.



### ***The Fugitive***

Además de combinar el apego de Ford a los rituales comunitarios y la propensión de Figueroa hacia lo teatral y melodramático, esta secuencia incluye los elementos claves de la gramática y los procedimientos visuales de la obra del cinefotógrafo. La composición en profundidad, la iluminación en claroscuro, las sombras expresionistas y los medios tonos dramatizan la religiosidad de la cultura indígena y campesina, la piedad y creencia en la renovación espiritual. Estos recursos técnicos imparten una alta carga simbólica a la escena. Al interior de la pequeña iglesia, abandonada y saqueada, los juegos de luz y sombra y los múltiples puntos de vista muestran la disposición mental de los personajes, y junto con la música, representan el deseo de romper con la exclusión y participar a un ritual de comunión social y espiritual.

Esta secuencia incluye otro recurso que Patrick Keating llama “dinámico” porque su “significado cambia constantemente.”<sup>[24]</sup> Los efectos de contraluz en la puerta y la ventana establecen un patrón estilístico que busca unir los protagonistas, no importa cuales sean sus diferencias de género, etnia y clase. Este procedimiento reaparece hacia el final de la película, específicamente en la escena entre el sacerdote y el teniente de policía en la prisión. Mientras que ahora la composición visualiza un encuentro entre enemigos (no entre aliados) la iluminación da un toque dramático a las revelaciones de cada uno: el sacerdote confiesa no

ser un santo y el fanático policía admite sutilmente su vínculo con la mujer al indagar sobre el bautizo del bebé.

Las asombrosas imágenes creadas por Figueroa revelan dos elementos complementarios, y altamente representativos de su labor creativa. Por una parte, las imágenes recalcan hasta qué punto el cinefotógrafo apropió, extendió y reconfiguró las gramáticas visuales del pictorialismo y el expresionismo, mucho después de que estas tradiciones parecían haber sido descartadas en el ambiente artístico.<sup>[25]</sup> Por otra parte, los procedimientos visuales apuntan a una concepción de la cinematografía que, según Ceri Higgins, Figueroa compartía con Gregg Toland; es decir “que la imagen funcionara como manifestación del mundo interior de la narrativa” y que ambos hombres apropiaron del expresionismo alemán, particularmente del trabajo de Karl Freund en Alemania, y luego en Hollywood.<sup>[26]</sup> De modo similar, José Antonio Rodríguez propone que el repetido uso del claroscuro y el contraluz en *The Fugitive* “es mas que evidente cómo la oscuridad y las sombras no son parte sino sustancia del discurso. Ese universo sombrío es una continuidad de la tragedia que cada uno de los personajes vive por sus creencias.”<sup>[27]</sup> Si bien los planos largos de paisajes áridos y figuras solitarias en el prólogo de la película anticipan un mundo de desasosiego colectivo, los planos del sacerdote en la escena inicial de la iglesia sugieren desesperanza.



### ***The Fugitive***

Como escribe Rodríguez, “primero su sombra, y después su silueta que se recortará en la oscuridad filtrada por la luz [de la ventana]. Ahí no hay escape posible a ese mundo de sombras.”<sup>[28]</sup>

Múltiples encuadres son organizados de acuerdo a las características arquitectónicas de los lugares de filmación y las escenografías que fueron construidas en estudio confirman esta evaluación. Destacables ejemplos son las escenas que muestran al sacerdote caminando en medio de una muchedumbre y luego con el niño que lo convence de atender a su madre moribunda.



Henry Fonda y extras en *The Fugitive*

Las bóvedas del edificio del puerto y las arcadas del pueblo parecen aplastar las figuras; junto con las sombras y siluetas que llenan casi todo el cuadro anunciando o reflejando la presencia del protagonista, dramatizan su incapacidad de huir del país y evadir su deber religioso. La composición e iluminación no sólo refuerzan los temas de impotencia y predestinación de la película; evocan también el *film noir*, el estilo de influencia expresionista de las películas de crimen, asuntos sociales y melodramas hechas durante los cuarenta y a principios de los cincuenta en Hollywood. Aunque el vocablo *film noir* fue inventado por críticos franceses y entró al léxico corriente de la crítica cinematográfica sólo hacia la mitad de los cincuenta, considero que es válido utilizarlo aquí. En *The Fugitive*, la oscuridad representa en términos visuales la atmósfera de paranoia, confusión, miedo y represión en una sociedad que prohíbe el culto religioso y castiga a los que lo practican.

Un efecto similar surge de las imágenes de cielos, otro tema reconocido de la estética de Figueroa, el cual, anota Rodríguez “pertenecía ya a una fotografía vanguardista y por esto también venía de los hallazgos visuales del pictorialismo”,<sup>[29]</sup> que aparece, entre otras, en la obra de Edward Weston (*Janitzio* 1926), Paul Strand (*Gateway: Hidalgo* 1933) y Hugo Brehme (*Canal in Xochimilco* 1935). Experimentando con filtros, manipulando gamas y tiempos de exposición, el cinefotógrafo perfeccionó este recurso estilístico de la fotografía paisajista. A

veces llenando hasta tres cuartos del cuadro, los cielos oscurecidos, plenos de nubes, conectan orgánicamente paisajes y personajes asociando el entorno con la dignidad y fortaleza del pueblo mexicano. En otros casos, el cielo adquiere un papel protagónico imprevisto: como marco visual del desafío que deben enfrentar los personajes y anticipando la violencia. En ***Río escondido*** (Emilio Fernández, 1948), por ejemplo, la solitaria figura de Rosaura caminando por un paisaje árido hacia un pueblo remoto visualiza su aislamiento e incapacidad de llevar a cabo su misión de maestra.



***Río escondido***

A pesar de haber sido producida anteriormente, ***El Fugitivo*** incluye una escena de atardecer equivalente; la del sacerdote desplazándose en un burro a lo largo de un acueducto, acompañado por el que él cree ser un simple mendigo, no el espía que lo denunciará a la policía. El efecto de contraluz oscurece los arcos y los hombres, y el contraste entre sus siluetas y la luz que irradia de las nubes revela la ingenua confusión del sacerdote y su inevitable recorrido hacia el martirio.



### ***The Fugitive***

Higgins propone que los paisajes rurales de Figueroa son a la vez una “celebración de lo idílico, la belleza natural y una visión de una tierra salvaje” y “un espacio inestable, físicamente difícil de sortear y controlar...” porque el campo es lugar de violencia.<sup>[30]</sup> El tratamiento de la imagen, la composición y el encuadre, continúa Higgins, “enfatan el predominio de la topografía, para producir una fragilidad en los personajes que se ven empequeñecidos en el cuadro.”<sup>[31]</sup> Lejos de ser una afectación estética, los espléndidos cielos en los paisajes de Figueroa son dinámicos en su significación. Ejemplos relevantes en ***The Fugitive*** son las nubes sombrías sobre una feria aldeana,



*The Fugitive*

las nubes hinchadas sobre un maizal donde el gángster fugitivo dispara contra la policía para proteger al sacerdote



*The Fugitive*

y la solitaria nube entre los murallones cuando el sacerdote asciende la escalera para ser fusilado.



***The Fugitive***

El significado y función de estas imágenes, como aquella disímil pero vinculada de la cima resplandeciente del volcán cuando el sacerdote y la mujer se encuentran en una pradera,



### ***The Fugitive***

surgen de las analogías entre ellas y no de la presencia avasalladora del cielo y del emblemático Popocatepetl. Mientras el cielo anticipa en el primer cuadro la feroz embestida de los jinetes y la detención de un campesino como rehén, en los otros dos anuncia que la resistencia es inútil y la muerte ineludible—un balazo hiere al gángster de muerte y el sacerdote es apresado cuando escucha la confesión del gringo. No obstante, todas estas imágenes son presagio de redención y regeneración—los dos fugitivos recuperan la fe y en la escena final, otro sacerdote entra por la puerta de una iglesia colmada de feligreses.

Estos paralelismos otorgan poder expresivo a los temas principales en ***The Fugitive***: el triunfo de la fe contra el ateísmo fanático (entiéndase aquí la victoria de la democracia contra el comunismo), a la novela de Greene y las películas de Ford sobre el catolicismo y el discurso de la Guerra Fría. Sin minimizar la trama y el contexto de inmediato, mejor dicho el “anticomunismo transcultural” en las relaciones México-Estados Unidos en la posguerra meticulosamente documentado por Fein, creo que es preciso también reflexionar sobre la visión de México proyectada en la película. En su análisis detallado del espacio rural en el cine de Figueroa, Higgins escribe que las técnicas cinefotográficas “otorgan una sensación de dualidad y duplicidad a la imagen.”<sup>[32]</sup> En el caso puntual de ***The Fugitive***, estos atributos señalan su doble pertenencia (México y Hollywood), y su compleja, dinámica superposición.

En la medida en que muestran un mundo inhóspito y refuerzan la angustia de los protagonistas, las imágenes revelan un “México” reconfigurado a través de los multifacéticos, y siempre fluidos, procesos de significación en el cine.

Los recursos visuales identificados por Keating—la composición en profundidad, los motivos dinámicos, las analogías visuales<sup>[33]</sup>—están irrevocablemente asociados con Figueroa, es decir con el cinefotógrafo como agente creativo y no solo como el hábil ejecutante de las instrucciones de un director. Por consiguiente, exponen el afán artístico del que se nutre su quehacer cinematográfico: crear una estética orgánica, metódicamente coherente e integrativa, capaz de expandir la gramática fílmica más allá del realismo naturalista. Como en otros filmes de Figueroa, estos recursos confirman su postura innovadora, modernista y comprometida con la creación de un “mística” mexicana. En tanto que construcciones afirmativas de identidad y representaciones reificadas de un “otro” primitivo, pertenecen igualmente al imaginario visual de un México posrevolucionario y la vanguardia internacional. Por consiguiente, evidencian las complejidades que operan en las representaciones modernistas del México rural, sobre todo los multivalentes, dinámicos procesos de intercambio cultural, traducción y apropiación característicos de las películas hechas en México por directores extranjeros, como las previamente mencionadas **¡Que Viva México!** y **Redes**.

El tenor interdisciplinario y transnacional del quehacer del cinefotógrafo es aún más significativo ya que dota a **The Fugitive** con un estilo visual y una sensibilidad que rebasa lo folklórico, es decir, lo que comúnmente se designa *mexican flavour*. Sustentándose en el amplio campo de la producción visual, Figueroa dialogó con, apropió, y reinterpretó, a veces con resultados imprevistos, las distintas corrientes y vocabularios del modernismo visual, tanto aquellas generadas en el ámbito de la vanguardia artística y como las de los *mass media*. En este proceso, el cinefotógrafo popularizó la virtuosidad estética, creando una iconografía modernista y atrayente a nivel mundial que confirió prestigio cultural al cine mexicano en el periodo comúnmente denominado como el de su “Edad de Oro”.

## CITAS Y NOTAS

---

[1] Para un comentario que documenta en detalle la labor de Fernández, ver Tierney, págs. 92-93.

[2] Seth Fein. "Transcultured Anticommunism. Cold War Hollywood in Postwar Mexico," in Noriega, Chon, ed., *Visible Nations*. Latin American Cinema and Video, Minneapolis, London: University of Texas Press, 2000. pág. 89.

[3] Francisco Peredo Castro. "La batalla por los Estudios Churubusco. El cine mexicano y Hollywood en las contiendas por el control de la producción fílmica para Latino- América (1942-1953)", *Archivos de la Filmoteca*, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 28, Octubre 2004, pág. 151.

[4] James Agee. "January, 10, 1948," *Agee on Film*. New York: Beacon Press, 1964, págs. 287-290

[5] Hobe, "The Fugitive", *Variety*, Los Angeles/Nueva York, noviembre 5, 1947, pág. 8

[6] "New Pictures—The Fugitive", *Time Magazine*, Nueva York, diciembre 1, 1947, págs. 105-108 y "The Last Priest", *Newsweek*, Nueva York, enero 12, 1948, pág. 78

[7] Citado en Quentin Falk. *Travels in Greenland. The Cinema of Graham Greene*. London, Melbourne, New York: Quarter Books, 1984, pág. 100

[8] El artículo expande un texto presentado originalmente en el marco de una serie de charlas sobre cultura visual, organizadas en la Escuela de estudios sobre el arte y la cultura en la Universidad de Carleton (Ottawa, Canadá) en marzo de 2012. El objetivo de esta charla era dar a conocer la labor de Figueroa a un público de académicos y estudiantes canadienses y por lo tanto contiene información que puede parecer redundante para conocedores del cine mexicano.

[9] Ceri Higgins. "Transitando lo mexicano", pág. 104. Este artículo clarifica en detalle las circunstancias que influyeron en la decisión de Figueroa.

[10] Gabriel Figueroa. *Memorias*. México: DGE Ediciones y UNAM, 2005, pág. 108.

[11] Sherry, págs. 705-706.

[12] Los documentales de propaganda política que registran esa campaña fueron localizados en el Archivo General de la Nación, restaurados por la Filmoteca de la UNAM e incluidos bajo el título de *Tabasco entre el agua y el fuego*, en un DVD (2004).

[13] Ronald G. Parker. *Infernal Paradise. Mexico and the Modern English Novel*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1978, pág. 191.

[14] Op. Cit.. pág. 206.

[15] Op. Cit., pág. 2.

[16] Seth Fein. "Transcultured Anticommunism. Cold War Hollywood in Postwar Mexico," in Noriega, Chon, ed., *Visible Nations*. Latin American Cinema and Video, Minneapolis, London: University of Texas Press, 2000. pág. 86.

[17] J.A. Place. *The Non-Western Films of John Ford*. Seacaucus, N.J.: Citadel Press, 1979, pág. 64.

[18] Gabriel Figueroa. Op. Cit., págs. 141-142.

[19] Adolfo Fernández Bustamante. "Los indios del señor Eisenstein", *El Ilustrado*, México, junio 25 de 1931, pág. 43.

[20] Citada en James Kippner. "The Making of Redes," *Paul Strand in Mexico*, Mexico: Fundación Televisa and Aperture, 2012, pág. 90, ver facsimilar en pág. 91.

[21] Carlos Monsiváis. "Gabriel Figueroa: la institución del punto de vista/Discovering images: Establishing point of view," traducción de Roberto Tejada, *El arte de Gabriel Figueroa, Artes de México*, Mexico, 2, 1992, pág. 66.

[22] Poniatowska, pág. 68; Isaac, págs. 35-36; Monsiváis, "Gabriel Figueroa: Las profecías de la mirada," págs. 34-35.

[23] Carlos Monsiváis, "Gabriel Figueroa: Las profecías de la mirada," pág. 34.

[24] Patrick Keating, "The Volcano and the Barren Hill: Gabriel Figueroa and the Space of Art Cinema," Galt, Rosalind y Schoonover, Karl eds., *Global Art Cinema. New Theories and Histories*. Oxford University Press, 2010, pág. 208.

[25] Además de estos modelos estéticos, y tal como Figueroa explicó muchas veces, el cinefotógrafo se inspiró también de las obras canónicas de pintores europeos tales como Leonardo da Vinci, Rembrandt, Vermeer, Velásquez, Goya, Turner y Manet, las experimentaciones modernistas de los muralistas, pintores y artistas gráficos mexicanos tales como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Gerardo Murillo (conocido como Dr. Atl), Rufino Tamayo, José Guadalupe Posada y Leopoldo Méndez, fotógrafos como Hugo Brehme, Alfred Stieglitz, Edward Weston, Tina Modotti, Manuel Álvarez Bravo, Paul Strand, Luis Márquez Romnay, y también la innovadora creatividad de figuras sobresalientes de cine internacional, tal como el ya mencionado soviético Eisenstein, y los cinefotógrafos del expresionismo alemán y de Hollywood: Karl Freund y Toland.

[26] Higgins, "Transitando lo mexicano," pág. 96.

[27] José Antonio Rodríguez. Op. Cit., pág. 283.

[28] *Loc. Cit.*

[29] José Antonio Rodríguez. Op. Cit., pág. 241

[30] Higgins, *Gabriel Figueroa. Nuevas Perspectivas*, pág. 154.

[31] Op. cit., pág. 155.

[32] Op. cit., pág. 155

[33] Keating. Op. Cit., pág. 204

## **BIBLIOGRAFÍA**

AGEE, James, "January 10, 1948," *Agee on Film*. New York: Beacon Press, 1964, págs. 287-290.

- FALK, Quentin, *Travels in Greenland. The Cinema of Graham Greene*. London, Melbourne, New York: Quarter Books, 1984.
- FEIN, Seth, "Transcultured Anticommunism. Cold War Hollywood in Postwar Mexico," in Noriega, Chon, ed., *Visible Nations. Latin American Cinema and Video*, Minneapolis, London: University of Texas Press, 2000, págs. 82-111.
- FERNÁNDEZ BUSTAMANTE, Adolfo, "Los indios del señor Eisenstein", *El Ilustrado*, México, junio 25 de 1931, págs. 23, 25, 43.
- FIGUEROA, Gabriel, *Memorias*. México: DGE Ediciones y UNAM, 2005.
- "The Last Priest", *Newsweek*, Nueva York, enero 12, 1948, pág. 78.
- HIGGINS, Ceri, *Gabriel Figueroa. Nuevas perspectivas*: México: CONACULTA, 2008.
- "Transitando lo mexicano/Transiting the National," en "Gabriel Figueroa. Travesías de una Mirada," *Luna Córnea*, Centro de la imagen, México, 32, 2008, págs. 89-113; 593-605.
- HOBE, "The Fugitive", *Variety*, Los Angeles/Nueva York, noviembre 5, 1947, pág. 8.
- ISAAC, Alberto, *Conversaciones con Gabriel Figueroa*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1993.
- KEATING, Patrick, "The Volcano and the Barren Hill: Gabriel Figueroa and the Space of Art Cinema," Galt, Rosalind y Schoonover, Karl eds., *Global Art Cinema. New Theories and Histories*. Oxford University Press, 2010, págs. 201-217.
- KIPPNER, James. "The Making of *Redes*," *Paul Strand in Mexico*, México: Fundación Televisa and Aperture, 2012, págs. 69-95.
- MONSIVÁIS, Carlos, "Gabriel Figueroa: la institución del punto de vista/Discovering images: Establishing point of view," traducción de Roberto Tejada, *El arte de Gabriel Figueroa, Artes de México*, Mexico, 2, 1992, págs. 62-70; 93-95.
- "Gabriel Figueroa: Las profesías de la mirada/Gabriel Figueroa: The prophesies of his vision", Chalman, Nuria (ed.), *Gabriel Figueroa: la mirada del centro*, México: Grupo Editorial Miguel Angel Porrúa, 1993, págs. 17-47.
- "New Pictures—The Fugitive", *Time Magazine*, Nueva York, diciembre 1, 1947, págs. 105-108.

PEREDO CASTRO, Francisco, "La batalla por los Estudios Churubusco. El cine mexicano y Hollywood en las contiendas por el control de la producción fílmica para Latinoamérica (1942-1953)", *Archivos de la Filmoteca*, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 28, Octubre 2004, págs. 135-152.

PLACE, J.A. *The Non-Western Films of John Ford*, Seacaucus, N.J.: Citadel Press, 1979.

PONIATOWSKA, Elena, *La mirada que limpia. Gabriel Figueroa*, México: Editorial Diana, 1996.

RODRÍGUEZ, José Antonio, "Modernas sombras fugitivas. Las construcciones visuales de Gabriel Figueroa," en: "Gabriel Figueroa. Travesías de una Mirada," *Luna Córnea*, Centro de la imagen, México, 32, 2008, Págs. 233-289.

SHERRY, Norman *The Life of Graham Greene. Volume I: 1904-1939*. London: Random House, 1989

TIERNEY, Dolores, "Emilio Fernández 'in Hollywood': Mexico's post-war inter-American Cinema, *La Perla/The Pearl* (1946) and *The Fugitive* (1948)," *Studies in Hispanic Cinemas*, Intellect Journals, 2010, 7:2, Págs. 81-100

WALKER, Ronald G. *Infernal Paradise. Mexico and the Modern English Novel*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1978

### Ficha filmográfica

Dir. John Ford. ***The Fugitive***. USA, 1947, 104 minutos.

Leer **126** veces

### Zuzana Pick

Profesora titular e investigadora de cine en la Universidad de Carleton, Ottawa, Canadá. Es autora de *The New Latin American Cinema: A continental Project* (1992) y *Constructing the Image of the Mexican Revolution: Cinema and Archive* (2010), asimismo que de numerosos capítulos y artículos sobre los cines de América latina. Actualmente prepara un proyecto de investigación sobre la cinematografía como vehículo de modernidad en el cine mexicano de los treinta y cuarenta.