

Representaciones y sombras del proyecto tecnoló- gico de urbanidad y desarrollo nacio- nal mexicano a través de la cine- matografía de Gabriel Figueroa, 1940 - 1950

*Depictions and Shadows
of the Technological Project of Urbanity
and Mexican National Development
through the Cinematography
of Gabriel Figueroa, 1940s - 1950s*

LUIS ARMANDO CORTÉS E.

a2141409@correo.uia.mx

<http://orcid.org/0000-0002-8058-053X>

*Escuela de Artes del Instituto
Cultural Cabañas, México.*

FECHA DE RECEPCIÓN
enero 17, 2022

FECHA DE APROBACIÓN
mayo 16, 2023

FECHA DE PUBLICACIÓN
junio 30, 2023

[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i26.407](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i26.407)

RESUMEN / El trabajo del cinefotógrafo Gabriel Figueroa Mateos atraviesa parte del siglo XX con la posibilidad de participar en la representación del éxodo migratorio que ocurre entre la ruralidad y urbanidad, principalmente en las afueras y dentro de Ciudad de México, y el cual se ve representado en las cintas cinematográficas del periodo que muestran las dinámicas de las movilizaciones migratorias surgidas a partir de los proyectos de nación implementados por los gobiernos de la década de los años cuarenta. Para analizar tanto el contexto histórico del trabajo de Figueroa junto al cambio de sus estilos técnicos y rasgos artísticos se revisaron las diferentes características visuales y de discurso que enmarcan este proceso de cambio que quedó capturado en la representación cinematográfica del periodo, la cual construyeron Figueroa y sus contemporáneos.

PALABRAS CLAVE / Cine y tecnología, Gabriel Figueroa, Historia del cine mexicano, movilizaciones migratorias, cine fotografía.

ABSTRACT / The work of the cinematographer Gabriel Figueroa Mateos goes through the twentieth century with the possibility to participate in the representation of the migratory exodus that occurs between rural and urban areas, mainly in the outskirts and inside Mexico City, and which is depicted in the cinematographic tapes of the period that show the dynamics of the migratory mobilizations arising from the national projects implemented by the governments of the 40s. To analyze both the historical context of Figueroa's work and the change of his technical styles and artistic features, we reviewed different visual and discourse characteristics that frame this process of change that was captured in the cinematographic representation of the period, which was constructed by Figueroa and his contemporaries.

KEYWORDS / Technology and Cinema, Gabriel Figueroa, Mexican Cinema History, Migratory Mobilizations, Cinematography.



Los olvidados (Luis Buñuel, 1950).

La idea de desarrollo urbano fue un concepto que, durante el final de la primera mitad del siglo XX, se popularizó en México a través de diversos medios y políticas públicas que impactaron principalmente a la población que habitaba en la capital, la cual, curiosamente se vinculó al ideal de progreso en una mancuerna establecida entre sociedad y gobierno, una relación que impactó en diversas áreas de atención pública durante varias administraciones gubernamentales. Sin embargo, durante la década de los cuarenta y particularmente durante la presidencia de Manuel Ávila Camacho, el cine fue testigo y proyector de esta idea de urbanidad. Dicha idea tomó lugar y constructo principal en las películas mexicanas al mostrar inherentemente una serie de cambios en la proyección de la sociedad nacional, y por supuesto, de la morfología de la ciudad capitalina.

Estas producciones visuales se diferenciaron de las cintas producidas años antes, las cuales se relacionaban profundamente con los tópicos cardenistas del desarrollo agrario, correspondientes a una visión diferente de ideas revolucionarias nacionales posterior a los años 20¹. Una figura que vivió este cambio de perspectiva visual

¹Esta perspectiva de cambio en las representaciones cinematográficas, fue trabajada durante la Tesis de Licenciatura titulada “De la ruralidad a la urbanidad: Proyección del éxodo migratorio nacional a través de la cine fotografía de Gabriel Figueroa en tres cintas de 1936 a 1950”. Realizada bajo la tutoría del Dr. Miguel Ángel Isais Contreras a quien agradezco la asesoría y reflexiones para el desarrollo de este tema.

fue Gabriel Figueroa Mateos, un cinefotógrafo y director de fotografía que participó en una gran cantidad de películas del cine mexicano, un artista que durante gran parte de su carrera tuvo una recurrencia de capturar espacios abiertos que mostraban el paisaje idílico campirano y rural. Estas tomas están presentes en cintas como *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936) y aún en *La perla* (Emilio Fernández, 1947).

Sin embargo, debido a la continua modificación de los temas cinematográficos por el cambiante entorno citadino, también llevó a Figueroa retratar las nascentes estructuras de metal y panorámicas urbanas de una urbe emergente, generándole un cambio de estilo creativo que es visible definitivamente junto a Luis Buñuel en la cinta *Los olvidados* (1950), película donde juntos crearon una proyección de la población mexicana que se entremezcló a través de la marginación y violencia con la urbe, y que por supuesto, se encuentra en vísperas del fin de la representación bucólica de la ruralidad nacional.

Este registro visual de cambios radicales particularmente en Ciudad de México, proviene de un cambio modernizador paulatino que parte de los avances tecnológicos reflejados principalmente en la industria, la economía, la movilidad urbana y la salud nacional. Estos cambios son detectables a través de las políticas públicas del periodo que abrieron una brecha social profunda entre los habitantes de la urbe, mismas que fueron clave para que el cine ligado a los valores revolucionarios, poco a poco entre tensiones y desigualdades, se fuera transformando en un actor cinematográfico nacional constructor de realidades plurales, es decir un cine proyector de éxodos de migración nacional.

Las producciones de este periodo en su conjunto representan este cambio paulatino en muchos de sus aspectos, por ejemplo en la cinta *María Candelaria* (Emilio Fernández, 1944) [FIGURA 1], cuando se escucha decir al personaje del Pintor (Alberto Galán): “Pero que desconfiados son ustedes”; haciendo referencia a José María el personaje

del indio², quien es vendedor de ollas en el mercado y se niega a abandonar su puesto para seguir a María Candelaria (Dolores del Río), saber en dónde vive y lograr pintarla. Un diálogo que más allá de hacer explícita la pasión del pintor por María, es a su vez expresión simbólica de una relación hostil y condescendiente que existió entre habitantes de la urbe y la ruralidad durante este periodo; y que pesar de que la historia se desarrolla en el periodo porfirista de 1909, según se indica al principio de la cinta, esta es realizada y narrada desde 1943, fecha desde donde la ficción se basó para mostrar este tipo de intercambios sociales.

Esta película escrita y dirigida por Emilio “El indio Fernández” no dudó en mostrar desde el estereotipo de inocencia, el abuso y agresiones dirigidas hacia la población rural asentada a orillas de Ciudad de México, una población que se encontraba conflictuada frente al cambio de comportamientos y dinámicas que se ejercen desde los avances en pro del desarrollo nacional. Y que con el paso del tiempo, en la representación cinematográfica por lo menos, dicha población fue olvidando las buenas costumbres y la ingenuidad para adentrarse en una lucha constante con la marginación de la urbe (De Lomnitz, 1975).

Se hace alusión a este fenómeno de transición durante toda la película *María Candelaria*, pues la historia relata la vida de la madre de la protagonista a quien se le atribuye dedicarse a la prostitución, algo que atrajo la vergüenza al pueblo y una serie de infortunios para los personajes principales, las cuales van desde la discriminación de toda la comunidad rural hacía ella, el desamor y la generación de problemáticas económicas a través de deudas en tiendas o últimas casas de raya, de las cuales la protagonista, busca resolver con la migración laboral de un espacio rural a un espacio de mayor interacción monetaria como la urbe.

²El personaje del pintor se expresa de los habitantes como indios durante la cinta, reafirmando que su papel es ajeno al entorno rural y que se vincula con ellos a través de la empatía que ofrece a través de los modales y civilizaciones de la urbe frente a los campesinos.

FIGURA 1. *María Candelaria*
(Emilio Fernández, 1944).



Estos desplazamientos, intercambios sociales y problemáticas de ambas sociedades conviviendo, se proyectan a partir de esta representación del éxodo rural nacional a través del cine, las cintas de Figueroa y Emilio Fernández atribuyen a este fenómeno constantemente, ya sea desde el meta relato de un encuentro campo-ciudad donde plasma a lo largo de muchas de sus cintas, representaciones y alegorías de dinámicas de comunicación y movilizaciones adversas. La urbanidad visualmente se relaciona dominante sobre los espacios rurales y desde luego, comienza a desplazar la proyección del campo idílico característico de Figueroa, dirigiéndolo hacia una sociedad rural conflictuada por los cambios que ocurren a su alrededor, los cuales afectan su espacio de vivienda social y relaciones interpersonales, y que por supuesto, no tienen posibilidad de controlar.

Fuera de la cinematografía este proceso de cambio paulatino entre las sociedades rural-urbana, comenzó al igual que el relato de *María Candelaria* durante el periodo porfirista, donde los ciudadanos capitalinos, fueron testigos de un proyecto de nación dirigido a la transformación urbana de Ciudad de México basado en una construcción histórica nacional unificadora que se socializó a través de los diversos

niveles de educación³. En ella se basaron para modificar todos los aspectos de la vida pública, lo que afectó desde las construcciones de edificios que fueron orientados hacia una arquitectura parisina ostentosa hasta el comportamiento de los habitantes en sus actividades en la vida diaria. A su vez, esto fue determinado por los diversos recintos sociales y del espacio público; por ejemplo, la implementación e importancia de los buenos modales en la sociedad mexicana, los cuales se convirtieron posteriormente incluso en parte fundamental de las relaciones políticas⁴.

Este cambio en la sociedad de Ciudad de México durante principios de siglo XX, comenzó a provocar una bifurcación entre la población residente en la capital nacional y sus periferias. En la cinta *María Candelaria*, esta diferencia fue considerada y representada ampliamente, al desarrollar la

³A mediados de la década de 1880 encontramos al régimen de Díaz apostando por el surgimiento de una historia nacional integradora y conciliadora y por la instauración de un gobierno de resultados concretos. Dentro de estos resultados concretos se contempla la integración de la historia patria a los currículos de primaria, secundaria y de enseñanza superior y el desarrollo de un programa que supuso la transformación urbana de Ciudad de México (Moya Gutiérrez, 2007).

⁴El papel fundamental de los modales y normas sociales lo trabajaron profundamente en la recopilación bibliográfica que realizan Agostoni y Speckman (2001), en la cual evidencian los buenos modales como un vínculo de comunicación e interacción entre sociedades.

trama principal a partir del choque de costumbres e ideales del entorno rural frente a las dinámicas de intercambio social con la urbanización, pero también aparece en otros detalles del discurso, por ejemplo, en esta cinta no aparece la proyección de la figura masculina del charro como eje central del nacionalismo, como ocurría en cintas anteriores del periodo (De la Mora, 2006). En su lugar los principales personajes masculinos que desarrollan los hombres pasan a representar los causantes principales del conflicto.

Se encuentra el enamorado que se obstina en los valores como las buenas costumbres y la religión (ruralidad), frente a la figura del pintor (ciudad) a quien se le atribuyeron otras cualidades relacionadas con el conocimiento y las artes. En medio de ambos y mediando el eje dramático entre ambas partes se encuentra el personaje de María Candelaria. Estas diferencias arquetípicas comienzan a ser aún más evidentes en el discurso principal en las cintas como *Salón México* (Emilio Fernández, 1949) [FIGURA 2], donde las dificultades de las relaciones entre los grupos poblacionales, se volvieron incluso el motor del meta relato cinematográfico.

Las características técnicas del manejo de la cámara de Figueroa también se fueron modificando, pues, así como a través de la tecnología modificó sus lentes para obtener panorámicas curvilíneas que permitieran resaltar las nubes y paisajes en el campo, en estos nuevos interiores y paisajes citadinos, perfeccionó el uso de lentes infrarrojos para grabar escenas nocturnas de la ciudad y fundir con mayor efectividad los claro oscuros citadinos, estableciendo una nueva relación visual con los negros y grises, colores de las torres y de los espacios interiores de los nuevos edificios de Ciudad de México. Además, tuvo que adaptar su manejo de cámara dedicado al paisaje idílico a través de grandes planos generales, con lo cual realizaba una captura enfocada en las relaciones proporcionales del paisaje urbano y el cuerpo humano. Figueroa se concentró en aprovechar la profundidad del primer plano descriptivo, y por supuesto, en continuar de forma diferente con los contrapicados dirigidos

hacia el cielo, continuando así con una versión diferente de la utilización de un elemento que le caracterizó hasta el final de sus días. Estos cambios comienzan a ser detectables en las capturas cinematográficas que ocurren en los interiores de la cinta *María Candelaria*, los cuales poco a poco se van modificando en el quehacer artístico del autor, y varían con mayor profundidad con el paso del tiempo.

La película *María Candelaria* se estrena en cines durante el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho que se extiende de 1940 a 1946. Tal periodo se distinguió por tener un acercamiento a las masas y dirigir al estado con mayor actividad en la economía nacional (Medina Peña, 1974). Sin embargo, el país aún contaba con ciertas diferencias políticas que se generaron por conflictos ideológicos de derecha e izquierda, representados principalmente por la Unión Nacional Sinarquista, creada en 1937, y el Partido Acción Nacional, en 1939; actores que junto a otros partidos y actores políticos buscaron directamente brindar una oposición directa a la no reelección de Lázaro Cárdenas. A pesar de esto, se hizo presente el relevo presidencial una práctica que continuó posteriormente durante décadas. Lázaro Cárdenas seleccionó a Ávila Camacho como su sucesor y candidato oficial, puesto que consideró que podría tender puentes entre las diversas corrientes políticas y por supuesto, continuar con el proyecto cardenista (Cruz García, 2011).

Ávila Camacho ocupó la silla presidencial y se pronunció a favor de la apertura económica, pero de una forma controlada por el Estado, pues buscó representar los intereses de los campesinos y obreros con la intención de brindar seguridad a las instituciones, los pequeños inversionistas y la población general —esto lo deja muy claro en su discurso emitido en la plaza de Toreo el 16 de abril de 1939—⁵. Ávila Cama-

⁵El presidente Manuel Ávila Camacho declaró: “Puesto que las masas trabajadoras han afirmado sus garantías deben abrirse los grandes recursos del país a las inversiones legítimas y al estímulo de la iniciativa privada, rodeándolas de una justa seguridad, siempre que garantice el respeto a la libertad económica de México y a las conquistas del proletariado (Medina Peña, 1974, p. 286).



FIGURA 2. *Salón México*
(Emilio Fernández, 1949).

cho, consciente de la situación inestable tanto en política interior como exterior en la que se encuentra al arribo de su gobierno, dirige sus esfuerzos hacia la unión nacional de diversas formas. Ya que la apertura del mercado mexicano al mercado global, el inicio de la estrecha relación con Estados Unidos de América y el ingreso bajo la presión mediática al panorama global de la Segunda Guerra Mundial (Flores y Salazar, 1999) generaron nuevas tensiones entre los diversos actores de las urbes consolidadas y la población campesina mexicana. Esto puede detallarse como la intención del estado mexicano de asumir un lugar activo en la reconfiguración política de Norteamérica⁶.

Esto trajo en consecuencia conflictos de interés e ideales, y por ende, una serie de desacuerdos, mismos que Camacho buscó solventar bajo un discurso de unión nacional progresista muy diferente al del periodo cardenista. En dicho discurso se centra en la producción manufacturera con intenciones de conservar los valores nacionales que se generaron

desde la revolución. Ávila Camacho, el presidente en turno, lo mencionó de la siguiente manera:

Hay algo que está más alto que nuestras luchas transitorias y es el sentimiento de la patria mexicana. Todo un pasado cargado de sacrificios y todo un porvenir de legítimas esperanzas, debe elevar, en un movimiento de unión, el sentimiento genuino de la patria. Que nuestro patriotismo prepondere, ante todo. Inspirándose en estas ideas todos los mexicanos unidos, formando un solo frente, consolidando nuestras riquezas materiales y espirituales que la Revolución nos ha entregado, debemos imponernos el mayor esfuerzo por engrandecer al país, acallando en nuestro espíritu todo sentimiento contrario a la verdadera justicia (Citado en Medina Peña, 1939, p. 287).

Por supuesto este proceso de reforma social orientado a la modernidad industrial y económica tuvo repercusiones en la población rural mexicana, pues se modificaron varios aspectos económicos claves que generaron grandes migraciones en este estrato de población que tenía la intención principal de encontrar salarios y trabajos manufactureros. Se desarrollaron en consecuencia nuevos espacios habitacionales dentro de la ciudad como las vecindades, próximos escenarios de las cintas cinematográficas venideras y las cuales, en este movimiento poblacional se comenzaron a habitar de

⁶Una revisión histórica sumamente valiosa que confirma y analiza el ingreso del gobierno en este proceso de modificación político social son detallados por Loaeza (2013), quien realiza un análisis de la reforma política de Ávila Camacho y su contexto.

forma rápida. En el peor de los casos los migrantes internos, al no poder acceder a este tipo de viviendas, se instalaban en las periferias dentro de chozas improvisadas de materiales como madera y cartón.

Se generó entonces una diferencia aún más marcada entre diversos grupos sociales, que tenía como variables el poder económico, la educación y el tipo de origen de localidad poblacional del ciudadano. Esta diferencia fue aún más evidente en el periodo siguiente con su sucesor el presidente Miguel Alemán Valdés, quien inició la expansión tecnológica y el aprovechamiento de los medios de comunicación masiva, quienes formaron parte clave para la presencia de la imagen presidencial con la prensa. Dueños de televisoras y medios de comunicación como Rómulo O'Farril (1917-2006), Jorge Pasquel (1907-1955) y por supuesto Emilio Azcárraga Vidaurreta (1895-1972), se encargaron de estrechar fuertes lazos con el Estado que siguieron vigentes durante muchos años posteriores (Servín, 2002).

Aproximadamente durante este periodo (1940-1950), la población nacional en zonas urbanas se duplica pasando de 5,541,000 a 10,983,000 habitantes, siendo particularmente la zona metropolitana de Ciudad de México la entidad federativa que tiene la tasa media de crecimiento poblacional más alta, pues presenta un aumento del 142.62% en tasa poblacional (Martínez Piedra, 2002) como consecuencia a las características económico sociales de estas políticas implementadas. Esto hizo que la industria constructora sea uno de los principales negocios en la capital, expandiéndose y ocupando cada espacio disponible de ella, modificando por completo el paisaje dentro y fuera de Ciudad de México. Con lo que se introdujo en el imaginario visual un espacio en proceso de desarrollo social urbanizado, teniendo como protagonistas las construcciones de edificios y rascacielos.

Ciudad de México en un lapso corto de tiempo se encontró envuelta entonces entre estructuras de edificios y viviendas, que buscaban estar listas para ser terminadas y habitadas por los nuevos residentes capitalinos. Figueroa las capturó de

cierta manera obligado por los cambios que ocurrían en la ciudad, pues fue cada vez más difícil y costoso regresar a los paisajes idílicos campesinos. Sin embargo, no tarda junto a diversos creadores de cine en capturarlos con su mirada autoral, la cual comenzó a brindar una visión única de la ciudad, un registro y proyección de momentos únicos de transición para la consolidación de la urbe.

Figueroa consciente de estos cambios, capturó entonces con su cámara tanto a los beneficiados y afectados por este cambio social junto a Luis Buñuel en la cinta **Los olvidados** (1950) [FIGURA 3], una cinta que muestra una perspectiva de los cambios violentos que sufrió la población rural del país. En esta película capturó desde la cinefotografía las desigualdades evidentes de este cambio panorámico, donde utilizó el espacio urbano como una pieza fundamental para proyectar una nueva versión de la capital dirigida hacia la modernidad en desarrollo de tipo industrial. Cabe mencionar que parte importante de la representación visual de esta película surge compartida con Luis Buñuel, pues el director tuvo una serie de conflictos con Figueroa debido a que no le brindaba la libertad para el manejo de la cámara que Fernando de Fuentes o Emilio Fernández le dieron en cintas anteriores; ya que las intenciones de Buñuel no eran conseguir una imagen que proyectara la nacionalidad a partir de la belleza casi folclorista del paisaje estilizado, sino representar la crudeza de las poblaciones marginadas a las orillas de la ciudad.

Por tal motivo Figueroa se alejó de las nubes que tanto le caracterizaron y aprovechó su habilidad para implementar el sentido de la distancia en las tomas. Buñuel, por su parte, muchas veces no le permitió escoger el cuadro en su totalidad e incluso algunas veces tomaba la cámara y la giraba a la ciudad (Cota, 2017). A pesar de lo anterior, ambos ejercieron una dinámica que si bien complica la mirada autoral cinefotográfica de la cinta, al final fue parte de una negociación donde ambos formaron una mancuerna que muestra lo mejor de cada uno, quedando plasmada en una producción



que fue declarada como patrimonio cultural de la humanidad en 2003 (Calderón, 2015).

Sin embargo, Figueroa a pesar de esta relación con Buñuel buscó imponer su estilo, pues continúa con la toma tan característica de panorámicas amplias durante la cinta tanto en planos abiertos como compuestos. *Los olvidados* inicia de esta manera, pero de una forma muy distinta a los contrapicados rurales de los años treinta en donde el cielo fungía como eje característico; esta vez realiza tomas desde los rascacielos y azoteas de Ciudad de México con los que muestra la dinámica de la ciudad, ya no en planos fijos casi contemplativos, más bien en planos descriptivos y en movimiento, donde se muestra la movilidad de la sociedad y la

grandeza de las construcciones. Esta imagen coincide con las palabras que el narrador inicial expresa sobre Ciudad de México al mencionar “México, la gran ciudad moderna”, y que segundos más adelante la compara incluso con las ciudades de Londres o París, en las cuales, de acuerdo al narrador, los conflictos y dinámicas hostiles que se presentarán durante la película son consecuencia de la generación de las nuevas urbes y son problemáticas que se dan en todas las grandes ciudades, siendo esta una situación no exclusiva de la capital mexicana.

Este toque de realismo casi documental se intensifica al asegurar durante los primeros segundos de la película que todos los personajes son auténticos, algo que por supuesto

no gustó tanto a la clase política del periodo que buscaba un plan de desarrollo basado en la urbanidad, vinculado con una buena imagen de este proyecto soportado por las plataformas de comunicación masiva. Es por esto que la película no duró más de una semana en cartelera, e incluso personalidades como Jorge Negrete criticaron duramente la cinta al hacer énfasis en que no proyectaba lo que realmente era México (Castañón, 2012). La representación visual causó un disgusto general en la clase política y clases sociales altas al grado de que las protestas solicitaron la salida del país del director de la cinta.

Todo esto sucedió mientras que el panorama social proyectaba una realidad muy parecida a la de la película, pues se estima que durante 1950 el índice de pobreza alimentaria contaba con el 61.8% de la población nacional (Székely, 2005); es decir, más de la mitad del país tenía dificultades de obtener una buena alimentación —siendo este el índice más alto desde la segunda década del siglo XX—. Este indicador fue muy alto por supuesto en la población que se encontraba marginada a las afueras de Ciudad de México, y que estaba conformado por una población que emigraba de zonas rurales principalmente (De Lomnitz, 1975).

Respecto a la cinta, no todas fueron críticas malas y hubo quienes apoyaron la exhibición de la película como Efraín Huerta, Juan Rejano y otros compañeros de la orden de Toledo, quienes celebraron el estreno en el Hotel Majestic de Ciudad de México. Además, también tuvo muestras de apoyo del extranjero como por ejemplo del poeta Jacques Prévert (Paz, 1994). Asimismo, parece que no toda la clase política estuvo en contra de la filmación de **Los olvidados**, pues el Doctor José Luis Patiño —director de la clínica de Conducta de Ciudad de México—, María de Lourdes Ricaud —directora del Departamento de Prevención Social de la Secretaría de Gobernación y Armando List Arzubide —director de la Escuela de Granja de Tlalpan— fueron personas a las que Buñuel agradeció su apoyo al inicio de la cinta.

La proyección de la urbe de Figueroa y Buñuel en esta producción mostró radicalmente una reveladora versión citadina donde las nuevas urbes eran incapaces de brindar los servicios básicos necesarios a los habitantes de las orillas de las grandes ciudades, una versión urbana donde el cambio y desborde de los nuevos espacios de vivienda afectaban directamente a la población que no alcanzó el bienestar de la urbanidad. Esto se puede ver claramente en las formas habitacionales representadas, mismas que fueron desde las agrupaciones de viviendas colectivas, hasta las chozas de materiales reciclados a las afueras de la ciudad. Estos particularmente se convirtieron en los espacios marginados de encuentro de los grupos sociales rural-urbanos, los cuales se volvieron populares y comenzaron a utilizarse como escenario, desarrollo arquetípico e incluso tema principal en las artes visuales y cinematográficas. Evidencia de esto quedó en varias cintas y personajes dentro de ellas, parte de expresiones artísticas del periodo tal como lo hizo Oscar Lewis en su texto *Los Hijos de Sánchez* (1982), el mismo Figueroa en **Salón México** (1949) y, por supuesto, Ismael Rodríguez (1917-2004) en su trilogía **Nosotros los pobres** (1948).

Figueroa pasó entonces de proyectar en sus trabajos una ruralidad idílica campirana, a un espacio urbano de convergencia, pasando por diversas facetas que podrían tocar una urbanidad en vías de desarrollo, tal como lo hizo en **Salón México**, cinta que se ha descrito como un ejercicio visual que muestra “la ciudad de las luces y los centros nocturnos, que ostenta los primeros multifamiliares, los ríos entubados, los teléfonos públicos, los servicios de agua, luz, drenaje y las anchas avenidas” (Tuñón, 2006, p. 137). Sin embargo, en la cinta que realizó junto a Buñuel el cambio es drástico y definitivo, pues capturó a través de sus fotogramas la proyección de aquellos menos beneficiados de estas modificaciones dentro y fuera de la ciudad, permitiéndonos ver las sombras de quienes fueron olvidados o no fueron beneficiados durante los diferentes proyectos de nación.

Así pues, en este cambio de tema social en la proyección cinematográfica de este éxodo de migración física y simbólica, Gabriel Figueroa retrató las calles de Ciudad de México así como los llanos de Nonoalco desde su visión técnica y artística. Exhibió el lugar físico y conceptual donde las poblaciones menos favorecidas residían al mostrar su lugar en el espacio territorial, hogar de personas que migraron en su mayoría de la ruralidad a la marginación de la urbe, y al apropiarse visualmente de un cambio transitorio del nicho habitacional creado por ellos mismos y destinado a: “la llegada del campesino pobre, carente de medios y habilidades para desenvolverse en el ambiente urbano” (De Lomnitz, 1975, p. 16).

El uso de la iluminación funcional y naturalista de Figueroa en los interiores y exteriores de estos espacios habitacionales en pobreza y marginación, resultan en fotogramas que se acercan a un estilo expresionista (Galiana y Crespo, 1950), presente incluso en la representación de la gran estructura metálica de la construcción de un edificio en un amplio balcón a las afueras de la ciudad, la cual funge como escenario para la golpiza que le brindan el Jaibo (Roberto Cobo) y sus acompañantes a Don Carmelo “el Ciego” (Miguel Inclán). Este espacio, además es el escenario para el asesinato del personaje de Julián (Javier Amezcu), lugar que Figueroa aprovecha para mostrar su sentido de profundidad a través de planos panorámicos, y así intensificar sus contrapicados abiertos de las escenas de hostilidad que suceden frente a la estructura de la construcción, una función sumamente diferente en los contrapicados dirigidos a los cielos campiranos de cintas anteriores.

Con el paso de los años este edificio se convirtió en el Hospital Nacional de Neurología y Neurocirugía, una paradoja casi preparada en la cinta pues el asesinato del personaje de Julián sucede en medio de la clandestinidad con varios golpes directos a la cabeza. Algo que además se suma simbólicamente a la analogía de la proyección cinematográfica de este éxodo migratorio, pues la modernización y el proceso de

ampliar y cubrir los servicios básicos de salud en la población aún se encontraban políticamente y físicamente en proceso construcción. Mientras tanto la población marginada representada en la cinta no puede acceder a ellos a pesar de estar muy cerca de este elemento, siendo la distancia panorámica y de profundidad manejada en las tomas de Figueroa un elemento simbólico de relevancia.

En **Los olvidados** se puede percibir, más allá de la ficción, el registro y denuncia de esta transición de proyecto modernizador y tecnológico nacional que contrapone la pobreza y desolación de las clases marginales frente al proyecto de desarrollo de la urbe mexicana. Se evidenciaron y dramatizaron visualmente los avances tecnológicos de la época frente al descuido de la población menos privilegiada, mostrando a través del cine las disparidades de percepción sobre el progreso y los procesos violentos de adaptación a una nueva versión industrial de la capital. Esto lo podemos reafirmar a través de la serie de diálogos que se dan en el espacio urbano de la época, y con lo que Martínez Assad (1982) describió acertadamente como “lugar de sórdidos intercambios infrahumanos exhibiendo el país de las miserias económicas y morales donde se constata la pérdida de la institución familiar y el futuro de los jóvenes” (p. 60).

A partir de esta cinta se presenta la proyección de un México totalmente diferente a los trabajos anteriores cinematográficos de Figueroa. Se trata de una representación que buscó mostrar, bajo las intenciones de Buñuel, las vicisitudes dañinas que la conformación de las urbes atrajeron hacia ellos, el cambio que representó la migración de los trabajadores campesinos para convertirse en obreros, y la desfiguración de una serie de valores morales y familiares que anteriormente se pudieron conservar de manera ideal en lo hermético de las zonas rurales, y que se representaron en crisis desde **María Candelaria**.

El trabajo de Figueroa y Buñuel en **Los olvidados** [FIGURA 4] es la representación de un México que se enfrentó al cambio radical de la urbe que estableció una estética nueva

casi de denuncia del espacio urbano cinematográfico, el cual recreó imágenes con similitudes y contraposiciones de los proyectos de los periodos presidenciales de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán. Ambos, fueron planes de desarrollo que dirigieron los esfuerzos de sus administraciones, y que generaron un éxodo de migración de imaginarios representados en el cine, los cuales afectaron los meta relatos, así como las cuestiones técnicas y simbólicas de los artistas de este periodo.

Esta serie de elementos, tanto técnicos como de discurso, fueron las herramientas con las cuales los autores como Gabriel Figueroa confrontaron su espacio y proyectaron la

metamorfosis de su nueva realidad citadina guiada bajo un proyecto de modernidad tecnológica e industrial que fue desmedido en muchos sentidos frente a la población campesina. A través de su trabajo artístico pudieron alzar una serie de voces víctimas de la marginación que fueron silenciadas bajo el signo del progreso. Así, por medio del arte cinematográfico lograron identificar, capturar, representar y dar un último homenaje a la ruralidad del país antes de desaparecer bajo el signo de la pobreza urbana, de desdibujarse de la mente de los artistas y de la memoria social, para permanecer solamente como sombra y brillante recuerdo de un sueño idílico nacional. 🍷



FIGURA 4. *Los olvidados*
(Luis Buñuel, 1950).

Bibliografía

- AGOSTONI, C. y Speckman, E. (Eds). (2001). *Modernidad, Tradición y Alteridad. La Ciudad de México en el cambio de Siglo (XIX-XX)*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Históricas-Universidad Nacional Autónoma de México.
- ANDERSON, B. (1993). *Comunidades imaginadas reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- ÁVILA, H. (2005). *Lo urbano-rural ¿Nuevas expresiones territoriales?* Ciudad de México: Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias UNAM-CRIM.
- CALDERÓN, L. (2015, 7 de noviembre). 'Los Olvidados', 65 años de un clásico. *Excélsior*. Recuperado de <http://www.excelsior.com.mx/funcion/2015/11/07/1055746>
- CAMARERO, L. (1993). *Del éxodo rural y del éxodo urbano Ocaso y renacimiento de los asentamientos rurales en España*. Madrid: Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación.
- CASTAÑÓN, A. (2012). "Los olvidados" de Jacques Prévert. *Revista de la Universidad de México*, (95), 94-95.
- CHARTIER, R. (1992). *El Mundo como representación estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- CRUZ García, M. (2011). Gobierno y movimientos sociales mexicanos ante la segunda guerra mundial. *Foro Internacional*, 60(205), 458-504.
- DE LA MORA, S. (2006). *Cinemachismo, masculinities and sexuality in Mexican Film*. Austin: University of Texas Press.
- DE LOMNITZ, L. A. (1975). *Como sobreviven los marginados*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Diario de los debates de la cámara de diputados del Congreso de los Estados Unidos Mexicanos. (1939). Ciudad de México: XXV Legislatura. Viernes 12 de mayo de 1911. Distrito Federal. *Excélsior*, IV- 17.
- ESCOBAR, A. y Butler, M. (2013). *México in transition: New Perspectives on Mexican Agrarian History Nineteenth and Twentieth Centuries*. Ciudad de México: CIESAS.
- FERNÁNDEZ, D. y Figueroa, G. (1995). *Dueño de la Luz*. Texas: Art Center College of Desing.
- FIGUEROA, G. (1988). *El arte de Gabriel Figueroa*. Ciudad de México: Editorial Artes de México.
- FLORES, E. y Salazar, D. (1999). El escuadrón 201 a través de la prensa. *Revista de la dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, (43), 121-142.
- GALIANA, F. y Crespo, R. (2002). *Los Olvidados. Luis Buñuel (1950)*. Valencia: Editorial Octaedro.
- GONZÁLEZ Arellano, S. y Larralde Corona, A. (2013). Conceptualización y medición de lo rural. Una propuesta para clasificar el espacio rural en México. En *La situación demográfica de México, 2013* (pp. 141-157). Ciudad de México: Consejo Nacional de Población.

- GÓMEZ, V. B. (2013). Reflexiones en torno al discurso gubernamental del nacionalismo mexicano, a partir de los planteamientos de la producción social de la comunicación. *Multidisciplina. Revista electrónica de la Facultad de Estudios Superiores de Acatlán*, (14), 49-73.
- HIGGINS, C. R. (2007). *Pulling Focus: New Perspectives on the Work of Gabriel Figueroa* [Tesis de doctorado]. University of Durham, Reino Unido.
- KNIGHT, A. (1998). El campo mexicano en el siglo XX, la dialéctica entre el desarrollo y el debate. En S. Zendejas y P. de Vries (Eds). *Las disputas por el México rural: transformaciones de prácticas, identidades y proyectos*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- La estética y el lenguaje cinematográfico de Gabriel Figueroa llegan a Nueva York. (2010, 5 de marzo). *La Jornada*, 11.
- LEAL, R. (2014). *Cinefotografía. Cuaderno de estudios cine fotográficos 7*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- LOAEZA, S. (2013). La reforma política de Manuel Ávila Camacho. *Historia Mexicana*, 63(1), 251-358.
- MARTÍNEZ Assad, C. (1982). *La Ciudad de México que el cine nos dejó*. Ciudad de México: Océano.
- MARTÍNEZ Piedra, C. M. (2002). *Evaluación económica e inversión sobre un Condominio Horizontal en la Delegación de Álvaro Obregón* [Tesis de licenciatura]. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- MATIJASEVIC, M. T. y Ruiz, A. (2013). La construcción social de lo rural. *Revista Latinoamericana de la Investigación Social*, (5), 24-41.
- MEDINA Peña, L. (1974). Origen y circunstancia de la idea de unidad nacional. *Foro Internacional*, 14(55), 265-290.
- MEYER, L. (1971). Los límites de la política cardenista: La presión externa. *Revista de la Universidad de México*, (9), 1-8.
- MONTFORT, R. (2007). La Noche Mexicana. Hacia la invención de lo “genuinamente nacional”: un México de inditos, tehuanas, chinas y charros, 1921. En Y. Padilla, L. Ramírez y F. Delgado (Coords.), *Revolución, cultura y religión nuevas perspectivas regionales, siglo XX*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- MORA, M. (2002). La teoría de las representaciones sociales de Sergei Moscovici. *Athenea Digital*, 1(2), 1-25. doi: 10.5565/rev/athenead/v1n2.55,1-25.
- MOYA Gutiérrez, A. (2007). Historia, arquitectura y nación bajo el régimen de Porfirio Díaz. Ciudad de México 1876-1910. *Revista de Ciencias Sociales (Cr)*, 3-4(117-118), 159-182. doi: 10.15517/rsc.v0i117-118.11023
- MRAZ, J. (2007). ¿Fotohistoria o Historia Gráfica? El pasado mexicano en Fotografía. *Cuicuilco*, (14), 11-42.

- PARANAGUÁ, P. (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- PAZ, O. (1994). *Obras completas. Tomo III. Fundación y disidencia*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- PEÑA Herborn, J. (2000). Perspectivas Acerca de la Influencia de los Medios de Comunicación de Masas en la Opinión Pública. *Revista Mad. Revista del magister en análisis sistemático aplicado a la sociedad*, (2), 47-60. doi: 10.5354/rmad.v0i2.14860
- SECRETARÍA DE LA ECONOMÍA NACIONAL [DIRECCIÓN GENERAL DE ESTADÍSTICA]. (1930). *Población Clasificada según el Credo Religioso Cuadro LVIII. Quinto censo de población nacional*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Estadística y Geografía.
- SERVÍN, E. (2002). Miguel Alemán o la desmesura del poder. *Revista de la Universidad de México*, (618-619), 11-14.
- SILVA, E. J. (2011). La época de oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social. *Culturales*, (13), 7-30.
- SZÉKELY, M. (2005). *Pobreza y desigualdad en México entre 1950 y 2004. El Trimestre Económico*, 72(288), 913-931. doi: 10.20430/ete.v72i288.566
- TUÑÓN, J. (2006). Ciudad, tradición y modernidad en la película **Los Olvidados** de Luis Buñuel. En P. Krieger, *Megalópolis La modernidad de México en el siglo XX* (pp. 127-158). Ciudad de México: Instituto Goethe-Inter Naciones e Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM.
- ZAVALA, A. (S.f). De Santa a India Bonita. Género, raza y modernidad en la ciudad de México, 1921. En M. Fernández y C. Ramos (Eds). *Orden social e identidad de género México, siglos XIX y XX*. Ciudad de México: CIESAS, Universidad de Guadalajara.

Filmografía

- BUÑUEL, L. (Director) & Dancigers, O., Kogan, S., Américo, F. y Menasce, J.A. (Productores). (1950). **Los olvidados**. México: Ultramar Films.
- COTA, T. P. (Director) & Quiroga, P. (Productor). (2017). **Gabriel Figueroa y la mística mexicana**. México: Canal 22.
- DE FUENTES, F. (Director) & Díaz, L., de Fuentes, F., Grovas, J. y Rivas, A. (Productores). (1936). **Allá en el Rancho Grande**. México: Producciones Grovas.
- FERNÁNDEZ, E. (Director) & Fink, A. (Productor). (1944). **María Candelaria**. México: Films Mundiales.
- FERNÁNDEZ, E. (Director) & Fink, A. (Productor). (1943). **Flor silvestre**. México: Films Mundiales.

FERNÁNDEZ, E. (Director) & Dancigers, O. (Productor). (1947). ***La perla***. México: Águila Films/Film Asociados Mexico-Americanos.

FERNÁNDEZ, E. (Director) & Elizondo, S. (Productor). (1949). ***Salón México***. México: Casa Films Mundiales.

MOTTA, V. (Directora) & Vázquez, A. (Productor). (1939). “*EL INDIO*” *Fernández A Fondo*. España: RTVE/Ministerio de cultura.

LUIS ARMANDO CORTÉS E. es Maestro en Estudios del Arte en la Universidad Iberoamericana, Historiador del arte por la Universidad de Guadalajara, Curador en jefe Galería CM, miembro del programa Dinamizador Territorial SUS-TER-Erasmus 2020, Universidad de Florencia. Docente Invitado del Instituto de Cultura Contemporánea, Argentina. Docente de la Escuela de Artes del Instituto Cultural Cabañas.