

## Gabriel Figueroa: La figura tras el paisaje

JOSÉ FELIPE CORIA

Este año cumple medio siglo el díptico *Flor Silvestre* y *María Candelaria*, con el que Emilio *Indio* Fernández y Gabriel Figueroa forjaron una estética cinematográfica aún hoy insuperable.

Los hallazgos del *Indio* como director parten de la brillante propuesta narrativa de su guionista, el magnífico escritor Mauricio Magdaleno, pero también del ojo privilegiado de Figueroa. Un ojo que se permite muchos recursos, que capta de manera original e intensa, como lo apunta Andrés de Luna, la distancia casi anónima en un funeral donde sólo se contemplan las figuras mas nunca los rostros; o que se permite la aspereza visual de un retrato amargo de la Revolución (*Flor Silvestre*); o que, de plano, replantea sus propuestas en cada película. Un ojo, pues, que conserva el entusiasmo del descubrimiento, la pasión del relato fantástico y la búsqueda de nuevos recursos para confirmar que la imagen fílmica es algo mucho más que una simple fotografía bien hecha.

Una fotografía personal establece la estatura real de Gabriel Figueroa: posa en medio de Diego Rivera y David Al faro Siqueiros: está entre el muralismo barroco y el firme trazo que conmociona; es el complemento de ambos y a la vez alguien que en la transparencia de su trazo austero, creó la imagen más popular de nuestro país, la imagen ciertamente idealizada de un territorio profundamente arraigado en los ejemplos del mejor arte mexicano del siglo XX. Para lograrlo, Figueroa debió recorrer mucho camino.

Figueroa nació en la ciudad de México en 1908. Ocho años después es un cinefilo convencido que permanece horas, días enteros, en el interior del cine Mina de la colonia Guerrero. Ahí aprende que la cámara puede funcionar como elemento independiente de la acción: la cámara no debía ser instrumento utilitario, funcional, sino herramienta participativa; era y es la esencia del cine mismo, la que transmite las sensaciones, la que exhibe los personajes, la que obliga a identificarse con ellos o a vivir en determinado espacio; afecta directamente al espectador.

En 1932, el espectador pasivo pasa a ser espectador activo (la fotografía es otra forma de contemplación); es el año de la entrada oficial de Figueroa al cine mexicano haciendo el modesto trabajo de fotógrafo de *stills* para la película *Revolución* de Miguel Contreras Torres. El decenio de los treinta es efervescente en el ámbito cultural: México es foco de atención constante, entre otras cosas por la filmación de *¡Que viva México!* de S. M. Eisenstein. Las imágenes captadas por el fotógrafo soviético Eduard Tissé son en apariencia fulgurantes e inéditas: el retrato de un territorio lleno de misterio y violencia. Sin embargo, el fotógrafo eisensteiniano tiene la desventura de estereotipar al paisaje y sus personajes. La mirada es distraídamente turística; la influencia se vuelve infección: le da pasaporte a lo convencional de la tierra mexicana, sus folklóricamente admirables cielo e infierno.

En 1935 el fotógrafo Paul Strand, en *Redes*, rectifica el rumbo con imágenes que destacan por su plasticidad sin adornos y por su mirada más humana, ajena a los convencionalismos. Figueroa ese mismo año se encuentra en Hollywood, becado por la empresa Clasa, aprendiéndole al mismísimo Gregg Toland, acaso el primer artista auténtico del lente fílmico, el fundador del cine moderno, el creador de las imágenes nítidas, siempre en foco, que deslumbran por sus alcances, por su cercanía a las calidades del ojo humano.

Cuando Figueroa regresa se le encomienda su primer trabajo de importancia, *Allá en el rancho grande* (1936, Fernando de Fuentes) que funda todo un género al que con el paso de los años se saquea hasta el hartazgo. Todos los elementos funcionan en esta película a pesar de que Figueroa se debate entre las influencias seminales de Tissé, Strand y Toland. Esos elementos son la quietud, lo estático de una provincia idealizada en sus rasgos y costumbres, ajena al clamor revolucionario que la transformó y que de alguna manera Figueroa captó pero no pudo expresar con la maestría que luego le sería característica.

En esta fotografía inicial no hay ningún alarde, pero en su funcionalidad, en su aparente convencionalismo, se escondía el esteta que transforma al cine mexicano.

Sus siguientes trabajos con De Fuentes, Julio Bracho y Alejandro Galindo son entrenamientos que van ganándole experiencia y habilidades a cada encuadre. Así crea las primeras imágenes, con autenticidad innegable, de las oscuridades (morales, físicas, existenciales) de la ciudad (*Mientras México duerme*, de Galindo), las posibilidades de una sátira que puede sostenerse más por la imagen que por el texto (*El jefe máximo*, de De Fuentes) y hasta la nostálgica visión del porfiriato (*¡Ay qué tiempos, señor don Simón!* de Bracho), pero también le da calidad visual a un cómico excesivamente teatral como *Cantinflas en Ni sangre ni arena* de Galindo, y en *El circo*, de Miguel M. Delgado, le permite al cómico de la gabardina ser su Rollie Toterth, el fotógrafo que le obsequia el parecerse un poco al Chaplin que siempre quiso ser.

Pero es al lado del *Indio* donde se transforma radicalmente, donde asimila sus tres influencias predominantes para depurarlas y ser él mismo al condensar la estética épica de nuestro género más entrañable e inagotable, la Revolución, en la obra maestra que es *Flor Silvestre*.

*¡Que viva México!*, jamás editada por su creador, es simple fotografía; retrato de escenarios que se vuelven escenográficos, teatrales, un juguete para la cámara de Tissé, fotógrafo de lo inmediato, de la piel, del paisaje sin consecuencias ni resonancias. Su funcionalidad es estética pero evidente, carece de pasión en la mirada. Figueroa sigue lo propuesto por Tissé, sólo que lo inmediato se vuelve vital y carece de tiempo: es algo permanente, una imagen nacional que aún nos conmueve. La piel es también importante para Figueroa (véanse sus primeros planos a María Félix, Dolores del Río, Columba Domínguez...), pero va más hacia la entraña. Sus claroscuros son una apuesta por un expresionismo nacional: que las sombras cobren vida, que los espacios sean también actores (todos los elementos fotografiados se vuelven un algo que actúa; el encuadre comienza a *expresar* algo más que un simple argumento), que los sentimientos se palpén, que el espectador respire al lado de los personajes. La violencia retratada con curiosidad turística por Tissé y Eisens-tein, se vuelve drama electrificante, el centro de un paisaje que palpita, el eje de melodramas perfectos que Figueroa hace con el *Indio*, Roberto Gavaldón y Luis Buñuel. Pero también con John Ford y John Huston, con quienes logró obras de tal maestría que internacionalizaron su estética produciendo asombro y admiración.

Tissé maquilló un México a la altura de sus preconcepciones. Figueroa sólo retrató lo verdadero. Y el expresionista también se volvió impresionista de recursos sorprendentes: lo mismo le entraba a un melodrama rural que a una tragedia urbana, a una comedia que a un policial con la solvencia de un maestro consumado. Y apenas era 1946 cuando lo logró.

Su mayor reto viene con *El fugitivo* (1947, John Ford) que muchos, como el crítico estadounidense Joseph Mc Bride, consideran menor dentro de la filmografía fordiana gracias a la "grosera estética" de Figueroa. Ford se ha caracterizado por ser austero en sus planos, con escasos movimientos de cámara, con pequeñísimas correcciones de encuadre. *El fugitivo*, al contrario de su estilo tradicional, es una cinta exuberante; en ella abundan los claroscuros, masas negras contra fondos blancos; está llena de un Henry Fonda crispado en sus emociones, inmerso en oscuridades apenas alumbradas por antorchas que no aclaran nada del paisaje, que no son una luz sino una realidad flamígera: el tormento, la densidad de un alma convulsiónada, el secreto envuelto en oscuridad.

La elegancia de la fotografía es la contraparte necesaria para la estructura filmica de Ford: en *El fugitivo* dejó de ser un director que justificaba sus escenarios y sus acciones, para permitirse un rasgo de profunda humanidad: el conocimiento del alma de sus creaturas. El gran narrador épico, con Figueroa se volvió inilimista; el hábil narrador de fluida gramática visual se volvió poeta de ásperas imágenes.

Figueroa ha confesado que "cuando hay un buen actor es cuando puede hacerse una muy buena película. Si no lo hay es muy difícil que salga la película o que haya un buen director que haga algo excelente de una mediocre historia", y enumera los que considera grandes autores con los que ha hecho grandes películas: John Steinbeck (*La perla*), Tennessee Williams (*La noche de la iguana*), Malcolm Lowry (*Bajo el volcán*), Benito Pérez Galdós (*Nazarín*), Ramón del Valle Inclán (*Divinas palabras*) y, por supuesto, Graham Greene (*El poder y la gloria*, novela en la que se basó *El fugitivo*). Es absolutamente cierto, pero a la lista habría que agregar a B. Travençolo (*Macario*), al José Revueltas guionista (y por qué no, el proyecto irrealizado de filmar *El rey viejo* de Fernando Benítez), que completan esa lista de grandes autores que dieron grandes películas. A todas Figueroa les aportó una atmósfera idéntica a la del libro y en todas propuso una estética que muchas veces no fue comprendida. En el caso de *El fugitivo* tuvieron que pasar muchos años. Y sólo hasta ahora existe la certeza de que Figueroa captó la esencia del paisaje, lo que hay detrás de él, para transformar los relatos en expresiones artísticas, en otra posibilidad del sólido arte de las imágenes mexicanas.

Gabriel Figueroa creó un claroscuro que se nutrió de una historia y un mundo irrepetibles; combinó con fortuna arte, literatura y cultura popular para darnos un bloque, una serie de cintas, de imágenes deslumbrantes, cumbre en la historia del séptimo arte de este siglo, por conservar intacta, vigente, su propuesta.