

La imagen, la tierra, el otro: notas sobre el cine y el campo mexicano

Román Domínguez Jiménez *

El vínculo entre la imagen pictórica y el campo, anterior al siglo XX, ya prefiguraba la harto compleja relación entre el cinematógrafo y el campo, entre la imagen móvil y la temática rural. La pintura de Jean-François Millet y Augustin Lhermitte expresa con profundidad la gravedad y la rudeza de la vida de los campesinos. Al rumor y al agobio de la vida urbana, estos pintores oponen la poesía de la vida en la tierra: la siembra, la cosecha, el descanso después de un arduo día de trabajo; también las edades del hombre y de la naturaleza: la callada mañana, la promisoría tarde, la infancia, la vejez y sobre todo la maternidad. La campesina que amamanta a su hijo (figura muy repetida en Lhermitte) es la *alegoría* de la tierra que da de comer y protege a su pueblo. En el momento del éxodo rural a las ciudades europeas, el paisaje bucólico refiere a la tierra perdida y al pasado nunca vivido de la sociedad industrial. Desde entonces y aún antes, el campo y el campesino devienen la imagen de *lo otro* y *el otro* del progreso técnico y la cultura contemporánea. A principios del siglo XX, el cine parecía estar imposibilitado naturalmente para la alegoría de *lo otro*, hasta que el cineasta soviético Sergei Eisenstein comprendió que el cine podía elaborar una *alegoría móvil*, mediante una transformación indirecta de los encuadres. Eisenstein tuvo la oportunidad de desarrollar más libremente su trabajo fuera de la Unión Soviética, en México, tierra llena de afecciones nuevas para él.

* Filósofo y escritor



Pueblerina, 1948

Acaso sin pretenderlo, Eisenstein postuló todo un régimen de imágenes del campo mexicano. En *¡Que viva México!* (1931) Eisenstein despliega dos series de representaciones en cada una de las “novelas” que componen la cinta: una teatral, la otra plástica. El baile de la boda en Tehuantepec y los rayos de sol penetrando el jardín tropical. La procesión de la semana santa con los indios llevando a cuestas su pesada carga y los frailes franciscanos “quienes según S. Eisenstein los hizo aparecer como las pinturas de *El Greco*, de San Francisco de Asís, con el repetido motivo de la calavera”.¹ La muerte del toro en la plaza y la arquitectura española. El baile del día de muertos y las máscaras de calaveras que esconden otras calaveras. El sacrificio de los peones por

parte de sus patrones, enterrados hasta el cuello en la tierra y el paisaje de una hacienda pulquera en los llanos de Apan, con los volcanes y las nubes al fondo. Con todo lo anterior Eisenstein despliega una complicada alegoría de la vida y la muerte: caras de carne de los peones y caras de piedra de los ídolos prehispánicos. Ambas series de encuadres, las teatrales o de acción por un lado, y las plásticas o de situación por otro, son desbordadas por el paso de una a otra. Cada serie es llevada a un límite extremo, a una *tercera instancia* que es *alegoría desplegada*, imagen-movimiento. Eisenstein muestra así la vida y la muerte y la sucesión de la primera en la segunda y de ésta, otra vez en la primera: “La unidad entre la Muerte y la Vida... la vida que se va/ y

el nacimiento de la siguiente.../ El eterno círculo y aún más grandiosa la sabiduría de México, gozando de este eterno círculo...".² El fondo de esta alegoría no es otro que *la tierra misma*, cruel y exuberante. La tierra en *¡Que viva México!* es la tercera instancia, el elemento móvil y oculto que es capaz de convertir la naturaleza de cada encuadre y de cada representación. La tierra deja de ser mero paisaje y deviene el *fondo enterrado* de un cine que muestra, con más crudeza que la pintura del siglo XIX, *lo otro* (el campo) y *el otro* (el peón, el campesino). Eisenstein invoca así un México mítico, un cine que expresa *el cuerpo del otro* a ras de la tierra.

El Indio Fernández y Gabriel Figueroa retoman el fondo enterrado de Eisenstein y lo elevan a la superficie, en donde la alegoría se desvanece para dar paso a *la tragedia*. El campo en el primer cine de el Indio y en la fotografía de Figueroa no es un "tema" entre otros, como tampoco un personaje o protagonista de una historia, es el espacio quebrado por el que lo *mexicano* es parido. En *La perla* (1945), basada en la novela de John Steinbeck, la playa paradisiaca es el lugar en que un pescador nativo (Pedro Armendáriz) encuentra el objeto de su esperanza y de su posterior perdición: una perla gigante, que despierta la codicia de los mestizos y del médico del pueblo. El pescador involucra a su esposa (María Elena Marqués) y a su hijo en su delirio por vender la perla y hacerse rico, por tener zapatos y que su retoño vaya a la escuela y aprenda a leer. El pescador abandonará huyendo su jacal y su aldea sólo para perder a su hijo y para después regresar la perla al mar. La tierra y el mar *dan y quitan* al pescador. Lo que queda de él y de su esposa después del asesinato de su hijo no es sino la fidelidad a la aldea y al mar, *obediencia a la tierra*. En *Pueblerina* (1948), el aire se vuelve más pesado y el suelo más terregoso, lejos del idílico mar de *La*

perla y del casi etéreo Xochimilco de *María Candelaria* (1943). Aurelio (Roberto Cañedo) regresa a su pueblo, después de haber purgado una condena de seis años. Todas las calles del lugar se vuelven una pendiente que Aurelio tiene que escalar para casarse con Paloma (Columba Domínguez). Excepto la parcela de Aurelio, la tierra en *Pueblerina* nunca es llana, deviene loma, cerro, como dice Rulfo: "El camino subía y bajaba: 'Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube, para el que viene, baja.'"³ El cacique pone en contra de Aurelio y Paloma a todo el pueblo. Estos celebran solos su boda y



¡Que viva México!, 1930-31

bailan el tema de *La Paloma* acompañados y cobijados sólo por la noche. Paloma deja de bailar y se derrumba en llanto, la música se detiene. La caída de Paloma prefigura el descenso que la pareja tendrá que hacer para escapar de su tierra, en la que les es *imposible vivir*. El Indio y Figueroa logran con *Pueblerina* la plenitud de la imagen clásica del campo en el cine mexicano. Imagen-tierra que se desvanece en los volcanes y en las nubes eternas. Si Eisenstein es comparable a Millet o a Lhermitte, algo similar se puede decir de el Indio Fernández y Figueroa con respecto a Rivera, Orozco y el Dr. Atl, pero sobre todo, en el caso de esta cinta, a José María Velasco. Como este último, Figueroa captura al Valle de México *como nunca más podrá ser*. *Pueblerina* marca el cenit de la imagen-tierra, aunque sólo la marca como la tierra perdida, herida, ausente, el signo del México *que nunca fue*

y el crepúsculo de la imagen clásica del campo, que en vano podrá ser buscada en el apogeo de la comedia ranchera, con sus charros pendencieros y cantores, sus matriarcas machorras, sus *adelitas* y sus *indias bonitas*, en suma, con el campo *simulado*.

Rulfo fue el primero en cambiar la imagen del campo mexicano en la literatura, y el primero en asumir plenamente su condición *fantasmal*. El tiempo en Rulfo nunca es presente, sino un tiempo *otro* y de *los otros: tiempo espectral*, cuyos signos el discurso nacionalista y revolucionario no podía ver ni pensar sino al precio de desmoronarse. Rulfo no apela a ninguna moral ni al cielo cargado de nubes de Figueroa, sólo escucha al viento cargado de murmullos y mira al suelo, a la tierra que se desmorona ante sus pies. De ahí que el cine se haya demorado en capturar las resonancias de *Pedro Páramo*. Pues ¿cómo hacer una imagen que mire a la tierra seca? ¿Cómo construir un cine con polvo y piedra? Rafael Aviña comenta que durante la filmación de *Nazarín* (1958), Luis Buñuel escandalizó a Figueroa "cuando decidió mover la cámara para captar un paisaje trivial y *pelón* típico del campo mexicano luego de que Figueroa había preparado con mucho tiempo un encuadre de gran belleza plástica con fondo del Popocatepetl y sus inevitables cielos plagados de nubes".⁴ Pero no fue Buñuel sino Rubén Gámez con *La fórmula secreta* (1964), quien hizo honor al imaginario literario de Rulfo. El campo estéril poblado con rostros agrietados que se confunden con la tierra, el aire lento que asfixia, los atavismos indígenas e hispánicos, la religión del crucificado impuesta a sangre y fuego, la transfusión de sangre con Coca-Cola, el obrero-costal de harina, los textos de Rulfo recitados por Jaime Sabines, la pesadilla de la tierra que llega directamente al alma: la imagen-choque.⁵ Gámez no imita ni copia a Rulfo, hace una película en tiempo

rulfiano: una espiral descendente que desaparece el presente en el fondo insondable del pasado, en la que la imagen-choque llega como un humor del subsuelo y huele a tierra mojada. A pesar de las distintas incursiones que el cine ha hecho en el campo rulfiano, entre las que se encuentran las dos limitadas versiones de *Pedro Páramo* (Carlos Velo, 1966; José Bolaños, 1976) y otras adaptaciones como *El gallo de oro* (Roberto Gavaldón, 1964) y *El imperio de la fortuna* (Arturo Ripstein, 1985), la obra del jalisciense ha permanecido inescrutible desde *La fórmula secreta*.

¿Cómo aprehender nuevamente la tierra? Felipe Cazals emprende la vía crítica con *Canoa* (1976) y muestra la provincia violenta y fanática. El cine mexicano de los noventa buscó con películas como *La mujer de Benjamín*, de Carlos Carrera (1991) y *Dos crímenes* de Roberto Sneider (1993) el camino de la parodia. Imposible regresar a la alegoría de Eisenstein ni a la imagen clásica de Gabriel Figueroa. Con *Del olvido al no me acuerdo*, Juan Carlos Rulfo intenta aproximarse por la vía aérea al mundo y al tiempo de su padre. Pero las tomas aéreas suelen ser la visión que tiene Dios de la tierra, y la vida en los páramos poco tiene que ver con Dios, aunque se le nombre mucho. Acaso al cine no le queda sino emprender el viaje, como Carlos Bolado en *Baja California, el límite del tiempo* (1998), un regreso imposible a los orígenes. El chicano Damián Ortega (Damián Alcázar) cruza la frontera californiana para visitar la tumba de su abuela, pero su trayecto devendrá línea de fuga hacia el sur: un laberinto en línea recta que lo hará quemar su camioneta y viajar a pie por las salinas y el desierto. Un desierto poblado de encuentros: la misión jesuita, el caminante cambiasombreros, el rancharo amable Arce (Jesús Ochoa), las pinturas rupestres. Desierto que es espacio estriado en el que cada suelo correspon-



La perla, 1945

de a un estado del alma: lo iniciático, la nostalgia de lo no vivido, de la vida sin fines, del regreso a casa, el límite del tiempo. *Road movie* del acontecimiento: cada plano es ruptura por donde puede pasar *lo otro, el otro*, línea abstracta que baja del cielo a la tierra al tiempo que una palabra muda se eleva en el aire. Quizá ese sea la misión y el nuevo régimen de signos al que tendrá que aspirar el cine mexicano en su relación con el espacio y el campo, ni progreso técnico ni tradición atávica, sino algo que es muy difícil y acaso imposible de lograr: ni tercera instancia (Eisenstein), ni imagen-tierra (Fernández, Figueroa), ni aún la imagen-choque de Gámez, sino elevar en una *imagen-fuga* la palabra de *lo otro* en el aire, al tiempo en que este *otro* se hunde bajo la tierra. *

- 1 Figueroa, Gabriel, *Una semblanza de Sergei M. Eisenstein*, colección Texto sobre imagen No. 1. Filmoteca de la UNAM, México, 2000, p. 21. El texto corresponde a la versión escrita de una conferencia que Figueroa ofreció en la Filmoteca de la UNAM en el año de 1981, con motivo de la conmemoración de los cincuenta años de arribo de Eisenstein a México.
- 2 Carta de Eisenstein a Upton Sinclair, productor norteamericano de *¡Que viva México!*, *op. cit.*, p. 18.
- 3 Rulfo, Juan, *Pedro Páramo*, FCE, México, 1955, p. 7.
- 4 Aviña, Rafael, *Tierra brava, el campo visto por el cine mexicano*, Instituto Nacional de Cinematografía, México, 1999, p. 83.
- 5 Cfr. Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, México, 1993 [7ª ed.], p. 220.