

Rubén Gámez: cine neobarroco en tiempos de cambio

JESSE LERNER

Prolífico no era. Al término de más de cuatro décadas en el cine, Rubén Gámez terminó un puño de cortometrajes, un video, varios trabajos por encargo, un mediometraje y un solo largometraje, *Tequila* (1992). “Es una vergüenza hacer mi ópera prima a los 63 años”, dijo a *La Jornada*, riendo, cuando su largometraje inauguró la VII Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara.¹ A pesar de su escasa producción, la contribución de Gámez al cine nacional es singular y notable, trabajando dentro, aunque permanentemente al margen de la industria cinematográfica, como un disidente irreconciliable. Siempre insistió en su independencia: “Yo soy el productor, el autor, el camarógrafo y el director”.²

A lo largo de su trayectoria, Gámez mantuvo una relación compleja e intensa con el cine mexicano de la época de oro y la iconografía nacionalista de ese tiempo. Su manera de subvertir esta iconografía podría ser pensada como neobarroca, una intervención que merece apreciación y análisis.

En un texto sobre *La fórmula secreta* (1965) escrito muchos años después de su éxito en el Primer Concurso de Cine Experimental, Gámez declaró: “No creo que ningún elemento del cine mexica-

no pueda servir para formular una estética. Hay que rehacerlo todo”.³ El antagonismo, tanto como la radicalidad son características suyas. Pero la gran paradoja es que a pesar de su negación, y aunque el lenguaje cinematográfico de Gámez —insistentemente no narrativo— a todas luces no tiene nada que ver con el cine clásico, *La fórmula secreta*, así como sus otras películas, comparten gran parte de la misma iconografía con las de la época de oro del cine mexicano. Magueyes y tequila, sombreros y huaraches, rumberas y charros, el zócalo capitalino, el maíz, la mazorca y el campesino agachado aparecen una y otra vez en el cine de este director, si bien su uso y el modo en que se presentan son muy diferentes a aquellos del cine de los años cuarenta o al arte visual de la época posrevolucionaria: la mayoría de los iconos del modernismo mexicano nacionalista e idealizador aparecen como figuras ambiguas, estoicas, muchas veces patéticas, listas para ser explotadas.

Los magueyes (1962) funciona como una alegoría sucinta, elegante y poderosa de la Revolución mexicana, a través de un icono vegetal. Las hojas sensualmente curvadas del agave aparecen una y otra vez en el arte mexicano: como un elemento típico del paisaje rural, por ejemplo en los murales de Diego Rivera en el Palacio Nacional o en los portafolios mexicanos de grandes fotogra-

¹ Raquel Paguero, “Tequila inaugura hoy la VII Muestra de Cine Mexicano”, *La Jornada*, Ciudad de México, 26 de marzo de 1992, p. 25.

² José Luis Gallegos C., “Inició Rubén Gámez la filmación de la cinta *Tequila*”, *Excélsior*, Ciudad de México, 23 de agosto de 1991.

³ Rubén Gámez, “La fórmula secreta”, *Artes de México*, núm. 10, Ciudad de México, 1990, p. 42, véase p. 418.

fos modernistas como Manuel Álvarez Bravo, Paul Strand, Agustín Jiménez y Edward Weston, y hasta en *Una cita de amor* (Emilio Fernández, 1956). También existe un sinnúmero de pinturas y fotografías de tlachiqueros, retratados como figuras emblemáticas en los “tipos mexicanos” del siglo XIX.⁴ La película mexicana de Sergei Eisenstein, ambientada en el Porfiriato, empieza en un campo henequenero e incluye otra larga secuencia sobre la lucha de clases en una hacienda pulquera.⁵ Dado el montaje rítmico y agresivo de Gámez en este corto, el cine de Eisenstein, y, específicamente *¡Que Viva México!*, tiene que ser considerado una referencia clave para *Los magueyes*. Los magueyes de Eisenstein funcionan como telón de fondo pa-

⁴ Para conocer más sobre los tipos mexicanos véase el libro de Cristina Barros y Marco Buenrostro, *¡Las once y serenoood! Tipos mexicanos siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Lotería Nacional, Ciudad de México, 1994.

⁵ Después de su ruptura con Eisenstein, el productor Upton Sinclair contrató a Sol Lesser para realizar una versión bastante convencional de la secuencia de la hacienda como un largometraje aparte, llamado *Thunder Over Mexico* (1933). La bibliografía sobre la película mexicana del gran director ruso y su relación con el cine nacional y el arte mexicano es extensa, incluye títulos como: Eduardo de la Vega Alfaro, *Del muro a la pantalla: S. M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1997; Aurelio de los Reyes, *El nacimiento de ¡Que Viva México!*, Instituto de Investigaciones Estéticas/ Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2006; S. M. Eisenstein, *Que Viva Mexico!*, Vision, Londres, 1952; Harry M. Geduld y Ronald Gottesman (ed.), *Sergei Eisenstein and Upton Sinclair, The Making and Unmaking of Que Viva Mexico!*, Indiana University Press, Bloomington, 1970; Jesse Lerner, *The Maya of Modernism*, University of New Mexico, Albuquerque, 2011; y Masha Salazkina, *In Excess: Sergei Eisenstein's Mexico*, University of Chicago Press, Chicago, 2009.

ra una confrontación protorrevolucionaria entre campesinos y hacendados, dada por la situación de explotación extrema, abuso emocional y sexual en tiempos de Porfirio Díaz, en la que la moralidad y los intereses en conflicto son claramente marcados. En contraste, los magueyes de Gámez no son ni marxistas ni folclóricos, ni simplemente un recurso formal, sino seres violentos y agresivos, sin motivaciones ni ideología. Gámez había perdido la fe en el poder transformador de la revolución, mientras Eisenstein no (o por lo menos cuidaba su relación con Stalin y con Calles). A pesar de sus divisiones violentas, los magueyes de Gámez comparten una identidad; no hay manera de distinguir entre los magueyes de un bando y del otro. Se confrontan, se pican, se penetran y se matan entre ellos, como las distintas fuerzas sociales y políticas en la Revolución. Por ejemplo, mientras los antagonistas del corto antibélico de Norman McLaren, *Neighbors* (1952), por lo menos tienen un pretexto para atacarse, aunque sea un pretexto trivial —una flor que crece en la frontera entre los terrenos de dos vecinos—, Gámez no introduce ninguna motivación para la agresividad de sus magueyes, se matan por su naturaleza, nada más. El tema de la agresión regresa con su gran mediometraje *La fórmula secreta*, hecha tres años después.

El conflicto central de *La fórmula secreta* no es solamente interno —“guerra civil”— sino hemisférico e internacional. Así, tenemos el imperialismo yanqui y las fuerzas de lo que hoy día llamamos

la “globalización”: las lecciones de inglés; los *hot dogs*; el ejército gringo; una vaca mecánica –siempre sonriendo y siempre en movimiento– en un comercial imbécil; y diversas empresas multinacionales como Esso, International Harvester, entre otras. En tomas que funcionan como una subversión absurda ante sus años de trabajo en publicidad, aparece una serie de productos y marcas registradas de tales empresas extranjeras: los coches Mercedes Benz, las cocinas de los restaurantes de comida rápida *Tastee Freez*, las baterías Willard y las botellas de Coca-Cola, bebida a la que refiere el título *La fórmula secreta*. La película termina con un *travelling* sobre una extensa lista de negocios multinacionales en una toma muy larga, con la cámara posicionada de manera insólita y vertiginosa; el texto, mal escrito y con errores de ortografía (o más bien, escrito tal y como los nombres suenan en español), está visto desde abajo. El efecto es que nos desorienta, al igual que lo hacen las tomas del techo de la iglesia barroca, o como el paisaje urbano visto desde arriba que aparece al principio de *Tequila*, que fue tomado desde un helicóptero. Muchas de las compañías multinacionales nombradas –Standard Oil (Esso), International Harvester, Monsanto, United Fruit Company, International Telephone and Telegraph, General Motors, British Petroleum, Volkswagen, Walt Disney Productions– son empresas con largas historias en América Latina; historias de comercialización, de explotación de recursos naturales y, en algunos casos, de culpabilidad compartida en las peores intervencio-

nes hemisféricas.⁶ Esta lista extensa de nombres resuena con la enorme publicidad de Esso, que aparece yuxtapuesta a los retratos de mexicanos y a la transfusión del refresco elaborado con la fórmula secreta –el “agua negra del imperialismo yanqui”. El inglés es el idioma de la globalización, Coca-Cola su bebida preferida y el sargento del ejército estadounidense, gritando órdenes a su tropas, su agente. Mezcladas entre los nombres de estas corporaciones aparecen frases como “Panama Canal”, “Ku Klux Klan”, “United Nations”, “Organización de Estados Americanos”, “South Vietnam” y “Peace Corps”: expresiones de intolerancia combinadas con lugares de guerras imperialistas, además de con agentes de la globalización. Al nombrar al secretario de gobernación

⁶ Para más información sobre estas historias, véase Gilbert M. Joseph, Allen Wells, et. al., *Yucatán y la International Harvester*, Maldonado Editores, Mérida, 1986; Stephen Schlesinger y Stephen Kinzer, *Bitter Fruit: The Story of the American Coup in Guatemala*, edición revisada, Harvard University, Cambridge, 2005. Esso/ Standard Oil y sus afiliados son actores relevantes en la historia venezolana: véase la interpretación histórica de Rómulo Betancourt, *Venezuela: Política y Petróleo*, FCE, Ciudad de México, 1956. Disney hizo películas didácticas, propagandísticas y de entretenimiento con el apoyo del gobierno estadounidense, durante la Segunda Guerra Mundial. En los años setenta sus cómics fueron sujetos de la famosa crítica anti-imperialista de Ariel Dorfman y Armand Mattelart, *Para leer al pato Donald*, Siglo XXI, Ciudad de México, 1972. La fortuna de Theodore Arthur Willard, acumulada gracias a sus inventos, financió sus viajes a México y Centroamérica, a partir de los cuales escribió varios libros, como su homenaje a Edward Herbert Thompson, *The City of the Sacred Well*, The Century Company, Nueva York, 1926, y sus novelas “arqueo-ficticias”, *The Wizard of Zacna: Lost City of the Mayas*, Evangelical Press, Cleveland, 1930 y *Bride of the Rain God: Princess of Chichen Itza, the Sacred City of the Mayas*, Burrows Brothers Company, Cleveland, 1930.

de Dwight D. Eisenhower, [John] “Foster Dolles [sic]” (quien fue ayudado por su hermano Allen Dulles, director de la CIA), Gámez incluye al autor intelectual de “Operation Success”—que se refiere al golpe de estado en Guatemala, en 1954, contra el gobierno de Jacobo Árbenz elegido democráticamente—, también responsable del incremento de las intervenciones bélicas en el sureste de Asia, entre otras políticas impositivas imperialistas.

Gámez comparte esa postura antiimperialista con una gran parte del “nuevo cine latinoamericano” de los años sesenta, tanto de América del Sur como del Caribe —por ejemplo, los documentales radicales del Instituto Cubano de Artes e Industrias Cinematográficas [ICAIC], el *cinema novo* brasileño, el “cine imperfecto”, “el cine hecho junto al pueblo”, etcétera—; y hasta coincide en los elementos formales del cine que salió de Viña del Mar en 1967.⁷ Pero el contraste se ve en la cuestión del cambio y sus mecanismos. Por ejemplo, en el doceavo capítulo de la película de Octavio Getino y Fernando Solanas, la gran epopeya del tercer cine,⁸

⁷ Estas coincidencias no implican una negación de la diversidad de estilos y usos del lenguaje cinematográfico en el llamado “nuevo cine latinoamericano”. Véase Aldo Francia, *Nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar*, CESOC, Santiago de Chile, 1990.

⁸ En 1969, Octavio Getino y Fernando Solanas publicaron el manifiesto “Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo”, en la revista *Tricontinental*. En él abogaban por un cine desconolizado que fuera más allá del entretenimiento y el sistema de consumismo, al considerar a aquel como el “instrumento de comunicación más valioso de nuestro tiempo”.

La hora de los hornos (1968), incluye una sección llamada “La guerra ideológica”. La cámara gira por una zona comercial de Buenos Aires, llena de gente y de anuncios de neón: *Chevrolet*. *General Motors*. *Paramount*. Mientras el narrador proclama que “para el neocolonialismo, los ‘*mass communications*’ son más eficaces que el napalm”. *Pepsi*. *Tome Coca Cola*. Jóvenes de la clase media porteña revisan las variedades de música importada en una tienda de discos. La música de Ray Charles y sus Raelettes les hace temblar como evangélicos poseídos. “Se enseña a pensar en inglés”, declama el narrador. Un montaje acelerando combina imágenes del consumismo, la guerra en Vietnam, la publicidad, los cómics de superhéroes estadounidenses, Lyndon Baines Johnson y anuncios de productos importados. El enemigo y la crítica de *La hora de los hornos* son iguales a los de Gámez, pero la diferencia fundamental es que el nuevo cine latinoamericano ofrece una estrategia de resistencia a través de la lucha armada, la guerrilla y el modelo cubano y, más aún, un llamamiento a las armas. En cambio, Gámez no presenta ninguna esperanza frente a la amenaza imperialista, ni siquiera el renacimiento desde las cenizas (aunque sí la posibilidad o probabilidad de la repetición del ciclo de violencia) del fin de *Los magueyes*. El paciente-nación, el mexicano anónimo, recibiendo su transfusión de Coca Cola, ha perdido la identidad frente a las fuerzas globalizadoras y está a punto de morir. Sobre el zócalo, un buitre ya está dando vueltas, viendo hacia abajo, esperando...

A los esfuerzos del capitalismo transnacional, Gámez enfrenta el neobarroco iberoamericano. Teorizado por Alejo Carpentier, Severo Sarduy y José Lezama Lima, entre otros, el barroco no es un período histórico, sino una presencia duradera, una estética persistente, sobre todo en la vida latinoamericana. Como Carpentier insiste, lo barroco tiene una presencia eterna en América Latina: “Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina, hasta la mejor novelística actual de América, pasándose por las catedrales y monasterios de nuestro continente”.⁹ En su famoso ensayo llamado *Lo barroco y lo real maravilloso*, Carpentier nos pregunta: “¿Por qué es América Latina la tierra de elección del barroco?”. Después de una lectura idiosincrática de diversas expresiones culturales latinoamericanas —desde el *Popol Vuh* hasta el “templo de Quetzalcóatl”, en Teotihuacán— como manifestaciones del “barroco”, propone una conexión entre éste y el mestizaje latinoamericano: “Toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo”.¹⁰ Dicha simbiosis provoca que un paisaje de yuxtaposiciones prolifere en América Latina: tortillas con *hot dogs*, rascacielos con huaraches, observatorios astronómicos con chiles, charros *contra* hombres de negocios vestidos de traje. La tentación de unas salchichas importadas fácilmente seduce a los hombres de

negocios. Frente a las fuerzas del capitalismo global, el barroco iberoamericano, representado por la magnífica iglesia sincrética de Santa María Tonantzintla, parece débil. En el pensamiento de Sarduy, igual que en Gámez, lo barroco es anatema del pensamiento capitalista:

¿Qué significa hoy día una práctica del barroco? ¿Cuál es su sentido profundo? ¿Se trata de un deseo de oscuridad, de una exquisitez? Me arriesgo a sostener lo contrario: ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración taquilla de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación.¹¹

La arquitectura churrigueresca poblana, igual que el cine de Gámez, no opera en un mundo racional y eficaz, sino que funciona dentro de otra lógica. A diferencia del cine narrativo clásico, el cine de Gámez no cumple el deber de narrar una historia coherente que satisfaga al público masivo.

El cine de Gámez se aproxima más al barroco de Eugenio D’Ors y de Gilles Deleuze que al clasicismo. Contrariamente al racionalismo del cine clásico de la época de oro, sus fragmentos excesivos no cumplen con las reglas lógicas de la narra-

⁹ Alejo Carpentier, *Tientos y diferencias*, ARCA, Montevideo, 1967, p. 37.

¹⁰ Alejo Carpentier, “Lo barroco y lo real maravilloso”, *Razón de ser*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1984, p. 69.

¹¹ Severo Sarduy, *Barroco*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1974, p. 99.

ción y del cine narrativo. “Yo diría que barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura”, Borges postuló que “es barroca la etapa final de todo arte, cuando exhibe y dilapida sus medios”.¹² En su etapa final, el cine nacional del momento ya no cumplía con su deber, ya no construía una identidad coherente, no seducía y no entretenía. El cine neobarroco de Gámez representa, en las palabras de Deleuze, “el pliegue sobre pliegue”,¹³ que amenaza la lógica del mercado con el “malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función del placer —y no, como en el uso doméstico, en función de la información— [...] El barroco subvierte el orden supuestamente normal de las cosas”.¹⁴ En este caso, el rechazo radical de Gámez se distingue del socialismo tercermundista del nuevo cine latinoamericano. Al neocolonialismo mundial, Gámez opone el sincretismo latinoamericano, estoico y agotado, perdedor, no el guerrillero heroico que sigue luchando hasta la victoria siempre. La única rebelión que vemos en la película es la de los niños, que logran matar a los padres católicos pederastas en una pequeña revolución en el patio de recreo. Los adultos solamente sufren en silencio.

¹² Jorge Luis Borges, “Prólogo a la edición de 1954”, *Historia universal de la infamia*, Alianza Emecé, Buenos Aires, 1954, p. 9.

¹³ Gilles Deleuze, *El pliegue: Leibniz y el barroco*, Paidós, Barcelona, 1989, p. 11.

¹⁴ Sarduy, *op. cit.*, p. 99.

La construcción del mexicano como un ser sumiso y estoico, aguantador y pasivo no es invento de Gámez. Pero en el pensamiento del director, ése era su mensaje político:

De alguna manera quería denunciar con ella al pueblo, no al gobierno ni al sistema, sino a nuestro pueblo “agachón”: hay una escena en la que, filmando a un individuo, lo golpeo dos veces y le hiero la cara, y el tipo se queda impávido, sin hacer nada. Eso quise denunciar, la masa informe que va a seguir comiendo raíces y yerbas y va a seguir subsistiendo, un pueblo dormido que tolera estos gobiernos déspotas que tenemos, un pueblo dormido que no sólo no tiene conciencia de la política sino que no tiene conciencia de nada [...]¹⁵

Este personaje agachado ficticio, que sigue sufriendo, “comiendo raíces y yerbas” sin “conciencia de nada” es una construcción recurrente, parecida al “mexicano” definido en diversos textos del siglo xx por autores como Justo Sierra, Manuel Gamio, Martín Luis Guzmán, Leopoldo Zea, Samuel Ramos, Alfonso Reyes, los miembros del grupo Hiperión y Octavio Paz, entre otros ensayistas, filósofos, sociólogos y novelistas.¹⁶ El más

¹⁵ Gámez, “La fórmula secreta”, *op. cit.*, p. 42. Véase en esta publicación en la p. 412

¹⁶ Mi intención no es negar las diferencias entre estos autores, sino enfatizar las ideas compartidas dentro de un discurso que buscaba una esencia nacional.

conocido de los intentos de definir la esencia del mexicano es *El laberinto de la soledad* de Paz, en que declara:

El “macho” es un ser hermético, encerrado en sí mismo, capaz de guardarse lo que se le confía. La hombría se mide por la invulnerabilidad ante las armas enemigas o ante los impactos del mundo externo. El estoicismo es la más alta de nuestras virtudes guerreras y políticas [...] Desde niños nos enseñan a sufrir con dignidad las derrotas, concepción que no carece de grandeza. Y si no todos somos estoicos e impassibles —como Juárez y Cuauhtémoc— al menos procuramos ser resignados, pacientes y sufridos.¹⁷

Ese mismo “macho hermético” aparece en *La fórmula secreta*, posando frente a la publicidad enorme de Standard Oil, perdido en un espacio negro sin fin o sufriendo los golpes de la cámara. Este tipo de discurso filosófico es blanco del análisis perspicaz de Roger Bartra, quien logra desempacar esta construcción ideológica y su función social y política. En *La jaula de la melancolía*, Bartra responde a los filósofos de la mexicanidad:

Uno de los aspectos que me parecen más interesantes de los estudios sobre “lo mexicano” es precisamente el hecho de que, al leerlos con

una actitud sensata, no se puede llegar más que a la conclusión de que el carácter del mexicano es una entelequia artificial: existe principalmente en los libros y discursos que lo describen o exaltan, y allí es posible encontrar las huellas de su origen: una voluntad de poder nacionalista ligada a la unificación e institucionalización del Estado capitalista moderno.¹⁸

Con imágenes como la del mexicano enjaulado en el zócalo de la Ciudad de México, Gámez parece listo para criticar esa construcción problemática de la identidad nacional, pero nunca logra escapar o deshacerse de ella por completo, como Bartra. De hecho, una gran parte de *La fórmula secreta* —y eso es lo frustrante de la película— repite varias veces esta construcción: el drama edípico del hijo en un rastro, sacrificando un toro mientras sus papás se acarician —como el “Juanito” de *Tótem y tabú*—, los hombres cargando cadáveres como si fueran costales y los patos comiendo la sangre del animal sacrificado, con lo que se refuerza nuestra (supuesta) “indiferencia ante de la muerte”.¹⁹

Los murmullos (1976), un retrato del pequeño pueblo de Juchitepec, en el Estado de México, lleva el supuesto estoicismo del mexicano al documental. Sin narrador, sin intertítulos, los mismos residentes

¹⁷ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1964 (1959), pp. 52-53.

¹⁸ Roger Bartra, *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*, Grijalbo, Ciudad de México, 1996 (1987), p. 17.

¹⁹ Paz, *op. cit.*, p. 52.

se retratan en sus propias palabras. Una gran parte de la población ha abandonado el pueblo para buscar sus fortunas en la ciudad. Los que se quedan sufren con dignidad: “Así es la cosa en la vida de nosotros. Quisiéramos comer bueno, ¿pero con qué?”. La muerte es una presencia continua: el municipio vendió sus mejores terrenos para la agricultura a un panteón. Mientras tanto, los que se quedan apenas tienen comida suficiente. Lo mismo nos dice la voz en *off* de Jaime Sabines en *La fórmula secreta*, que lee las palabras de Juan Rulfo, con el sonido del viento en el fondo; palabras escritas para la película:

Y aunque digan que el hambre
repartida entre muchos
toca a menos,
lo único cierto es que aquí
todos
estamos a medio morir
y no tenemos ni siquiera
dónde caernos muertos.²⁰

Según las frases de los pobladores mismos, no tienen ni para vivir ni para morirse. En comparación con el barroco de *La fórmula secreta*, el corto es humilde, comedido y melancólico.

Tequila representa un retorno a los temas y al lenguaje poético de *La fórmula secreta*, 25 años después.

²⁰ Juan Rulfo, “La fórmula secreta”, en *El gallo de oro*, Editorial RM y Fundación Juan Rulfo, Ciudad de México, 2011, p. 151.

Una gran parte de la iconografía de su película de ficción anterior regresa: la cara del mexicano, el drama edípico, el carrusel, el zócalo capitalino. La cámara se vuelve aún más barroca, vueltas, vuela y gira hasta que nos hace pensar en Deleuze:

El barroco no remite a una esencia, sino más bien a una función operatoria, a un rasgo. No cesa de hacer pliegues [...] él curva y recurva los pliegues, los lleva hasta el infinito, pliegue sobre pliegue, pliegue según pliegue. El rasgo del barroco es el pliegue que va hasta el infinito.²¹

El monumento a la madre, las esculturas del Palacio de Bellas Artes y el monumento al descubrimiento del águila comiendo una serpiente sobre un nopal aparecen bajo la lluvia, como objetos inundados por lágrimas inagotables. Las madres llorando, el *tour de force* del *travelling* por el Museo Nacional de Antropología y el grito mudo conforman una cinematografía que: “Exhibe y dilapida sus medios”.²² Lo más problemático de todo es la dedicación de la película a la mujer mexicana: “Por su abnegación y valentía”. Igual que Paz, la psicología del mexicano se inserta en el drama de Edipo, en el nudo del machismo y la lucha de Sísifo, la represión y la soledad que supuestamente amarran el alma del “mexicano”. A pesar de esta construcción esencialista y falsa, *Tequila* reconoce

²¹ Gilles Deleuze, *op. cit.*

²² Borges, *op. cit.*

la posibilidad de cambio a través del papel emergente de diversos grupos sociales que participaban de la vida política y social del México de los años noventa. Si *La fórmula secreta* niega cualquier esperanza de cambio, reforma, evolución o revolución, y si *Los magueyes* plantea la revolución como un ciclo destructivo y repetitivo, dañoso e inútil, *Tequila* celebra las manifestaciones multitudinarias no solamente del PRI, sino también del PAN, PSUM y PRD, de los grupos estudiantiles y del “Superbarrio” y la Asamblea de Barrios y Organizaciones Vecinales, del Sindicato de costureras “19 de septiembre” y otros grupos diversos que se organizaron independientemente del Estado después del temblor de 1985.²³ Con estas imágenes documentales, Gámez retrata un proceso complejo no compatible con la visión pesimista de *La fórmula secreta*. Tras la muerte de cientos de costureras en el temblor del 19 de septiembre, sus compañeras se organizaron para denunciar una economía subterránea. Con el colapso de sinnúmero de edificios residenciales a raíz del mismo temblor, y la respuesta fallida del gobierno, nuevos actores sociales salieron de la ciudad aplastada. Estos cambios no simplemente inspiraron las imágenes documentales de *Tequila*, sino que también inspiraron a Gámez a imaginar una inversión de la pirámide social: los *güeros* viviendo en las zonas marginales de la mancha urbana, mientras los pobres disfru-

tan casas decentes y un campo de golf. Los murales de Diego Rivera en las escaleras del Palacio Nacional narran una épica nacionalista y heroica, pero se vuelven absurdos frente a la pelota de ping pong que rueda por las escaleras que se encuentran delante de ellos. Otra vez, es posible subvertir los papeles definidos, pero pensar más allá de la iconografía ya establecida, probada y gastada se vuelve más difícil. Aunque Gámez no escape de la construcción dominante de la Nación es capaz de imaginar, si no una versión alternativa del país, por lo menos un rechazo enfático de las articulaciones oficialistas del Estado.

Sin ser explícita o panfletaria, la película condena las represiones del 2 de octubre de 1968, del 10 de junio de 1971, la guerra sucia, el desastre de la Cineteca Nacional en marzo de 1982 y la respuesta deficiente del Estado frente el temblor de septiembre de 1985. Una mano anónima aplasta una flor. La respuesta desproporcionada de la mano dura del estado priista es representada como un hacha que cae encima de un utópico globo rosado. La sangre corre del lavamanos. Más allá de eso, *Tequila* intenta deshacer estos traumas nacionales: el ejército marcha en reversa, y los muertos salen de sus tumbas hacia los brazos de sus familiares felices. Los rollos del cine nacional perdidos en la Cineteca se recuperan. Con una marcha hacia atrás las tropas dan vida a los muertos. En vez de la indiferencia frente la muerte postulada por Paz, vemos a viudas y víctimas gritando, protestando, llorando y

²³ Mauricio-José Schwarz, *Todos somos Superbarrio: la verdadera y asombrosa historia del luchador social más enigmático de México*, Grupo Editorial Planeta, Ciudad de México, 1994.

tirando piedras. Ya no se muestran resignadas, sino que se manifiestan bajo la lluvia, gritando indignadas y apasionadamente entre sus muertos.

Mientras tanto, los gestos vanos de rebelión, los llantos afligidos por el dolor del pueblo mexicano siguen siendo mudos, inútiles y existencialistas. Dentro de una casa modesta, un hombre triste y resignado quita el polvo que cae del techo sobre su mesa una y otra vez. Varios mexicanos siguen parados frente a un viento potente, solamente pueden aspirar a mantenerse de pie. Si el ciudadano logra un gesto existencialista, patético, con una carga de resignación, amargura y decepción, puede considerarse un éxito en sí. De nuevo, la cuestión de la construcción —o más bien la invención— de una identidad nacional resulta central, en las palabras de Gámez:

Se llama *Tequila* porque es más como decir México. Son imágenes de México muy mexicanas, ese creo que es uno de los aciertos de la película: que es muy mexicana. Si hay una película mexicana es mi película, porque ahí está la expresividad del pueblo mexicano.²⁴

Una vez más vemos que la iconografía *mexicanísima* tiene sus orígenes en el muralismo posrevolucionario, el cine nacional de la época de oro,

²⁴ Conchita Perales, "Entrevista con Rubén Gámez", *Nitrato de Plata*, núm. 11, Ciudad de México, 15 de septiembre de 1992, p. 6. Véase también en esta publicación, p. 402.

la fotografía moderna mexicana y la filosofía de la mexicanidad. Cortés y la Malinche, padres del mestizo, bailan desnudos la música de *Santa*, película de los inicios del cine sonoro mexicano. El mito de origen del mexicano según el ensayo de Paz, el mural de Orozco en el Colegio de San Ildefonso, los de Rivera, entre otros, son el escenario del trauma originario. El cine de Gámez rechaza la "dictadura perfecta" del PRI, sin ser capaz de imaginar la salida. Gámez quería justificar sus películas como denuncia, aunque no tienen ningún carácter propagandístico.

En 1973, *El Día* dedicó un número de su suplemento "El gallo ilustrado", al movimiento superochero.²⁵ Frente al cine radical (en términos formales tanto como ideológicos) de los superocheros, el director neobarroco estaba dudoso, compartía ese escepticismo, lo mismo que sus ideas y sus ideales, con muchos otros de su generación. El texto que Gámez publicó en "El gallo ilustrado" toma la forma de una farsa, un diálogo entre un radical autorreflexivo y un escéptico, profesional de la imagen, dedicado al cine en 16 mm. El uno acusa al otro de negarles "a los jóvenes cineastas el derecho a una expresión personal". El debate de repente se vuelve hiperbólico y absurdo:

²⁵ Movimiento de los años setenta conformado por jóvenes cineastas independientes que filmaban en formato "amateur" super-8. Véase Álvaro Vázquez Mantecón, *El cine super-8 en México: 1970-1989*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2012.

—Lo que debemos hacer [...] y te lo digo muy en serio, es cambiar, trocar, cambalachear nuestras cámaras por armas. Las de 8 milímetros, por fusiles de 8 milímetros de calibre, las de 16 por mágnams 16 y las de 35 por morteros o algo parecido.

—Una lucha violenta.

—A medias.

—¿Cómo que a medias?

—Sí, porque no se trata de ir a matar a reaccionarios, gobernantes o no, sino de balacearnos nosotros mismos, balacear a nuestro pueblo. Comunicarnos con ellos no con palabras impresas e imágenes proyectadas sino con balas que sí duelen.

—¿Y para qué llegar a ese extremo?

—Para que despierten. Para que despertemos a balazos.

—Una toma de conciencia muy dolorosa.

—A lo mejor ni eso les duele.²⁶

El esfuerzo renovador del concurso de cine experimental de 1965 abrió camino para algunos de los concursantes: Alberto Isaac, Juan Ibañez, Manuel Michel, Barbachano Ponce y Salomón Laiter lograron integrarse a la industria. Una década después, el esfuerzo de los superocheros intentó de nuevo abrir la industria a voces nuevas, y una

vez más Gámez se mantendría en las márgenes. Nunca logró llevar a la pantalla “Luvina”, basada en tres cuentos de su amigo Juan Rulfo. Después de años de frustración, Gámez declaró que “el cine que hago no le interesa a nadie”.²⁷ La verdad es todo lo contrario. Aunque el cine de Gámez nunca logra escaparse por completo de la construcción nacionalista de la época de oro, sí lleva a la pantalla una versión alternativa en un tiempo en que estas imágenes eran más que escasas; eran, y siguen siendo, imágenes insólitas. ■

²⁶ Rubén Gámez, “Voces en secreto”, en “El gallo ilustrado”, suplemento dominical del diario *El Día*, Ciudad de México, 24 de junio de 1973, pp. 14-15.

²⁷ Conchita Perales, *op. cit.*, p. 4.