

43
2ej



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

EL MENSAJE POETICO EN EL CINE DE
RUBEN GAMEZ

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION

P R E S E N T A :

VICTOR MANUEL GRANADOS GARNICA

DIRECTOR DE TESIS:
PROF. MARCO JULIO LINARES QUINTERO



CIUDAD UNIVERSITARIA

1999

278124

TESIS CON
FALLA DE CRICEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



A
ANGÉLICA
ANA LAURA y
MARTHA LUCÍA

Por lo que aprendemos juntos.

A MIS PADRES
FRANCISCO y
LUCÍA

Por su cariño y apoyo incondicional.

AL DIRECTOR
RUBÉN GÁMEZ

Por su visión del cine y de México.

Es imposible comenzar sin antes hacer público mi agradecimiento a las personas que con sus clases, comentarios, correcciones y apuntes hicieron posible este trabajo. Vaya una disculpa si mi memoria hace alguna omisión y una esperanza de que todos ellos se enteren de mi gratitud:

A la profesora María Luisa López-Vallejo, quien, además de despertar mi interés por el cine mexicano, conoció el proyecto desde su origen y generosamente comentó sus avances.

Al profesor Marco Julio Linares Quintero, por confiar en el trabajo y dirigirlo otorgando libertad a su desarrollo.

Al director Rubén Gámez y a su esposa, quienes nos recibieron en su hogar sin escatimar tiempo ni atenciones.

Al profesor Noé Santos Jiménez, fuente inagotable de bibliografía y de valiosos comentarios.

A la profesora Eliana Albala Levy, por su acercamiento al análisis de los géneros literarios.

Al profesor Gustavo García, quien sembró la inquietud de buscar la poesía en el cine.

A la psicóloga y esposa mía Angélica Riveros Rosas, por la paciencia e impaciencia, regaños y halagos, gustos y disgustos durante el estudio de nuestras respectivas carreras.

A todos ustedes GRACIAS.

Sentía que eran suyos los mismos útiles de que me servía, las palabras, por ejemplo: hubiera querido palabras *mías*. Pero aquellas de las que dispongo se han arrastrado en no sé cuántas conciencias; se arreglan solas en mi cabeza en virtud de la costumbre que han tomado en otras y con repugnancia las utilizo para escribirle. Pero es la última vez.

Jean Paul Sartre, en *Eróstrato*.

ÍNDICE.

<i>INTRODUCCIÓN</i>	1
<i>CAPÍTULO I</i>	<i>LA POESÍA.</i>
1.1 LA POÉTICA Y LA POESÍA.	4
1.2 POESÍA: LA NATURALEZA, EL POETA, EL POEMA Y EL LECTOR.	8
1.3 ACERCAMIENTOS LINGÜÍSTICOS A LA POESÍA.	15
1.4 LA POESÍA Y LOS POETAS.	21
1.5 HACIA UNA DEFINICIÓN DE LA POESÍA.	25
1.6 EL RECURSO POÉTICO.	30
<i>CAPÍTULO II</i>	<i>CINE, LENGUAJE Y POESÍA.</i>
2.1 CINE Y REALIDAD.	41
2.2 LOS RECURSOS CINEMATOGRAFICOS.	43
2.2.1 <u>La imagen.</u>	45
2.2.1.1 El encuadre.	48
2.2.1.2 Enfoque, profundidad de campo, movimientos virtuales y objetivos.	52
2.2.1.3 Movimientos de cámara.	53
2.2.1.4 El montaje.	55
2.2.1.5 Elementos técnicos: iluminación, color y b/n.	61
2.2.2 <u>Notaciones gráficas.</u>	62
2.2.3 <u>Sonido fónico.</u>	63
2.2.4 <u>Sonido musical.</u>	64
2.2.5 <u>Ruidos y sonido analógicos.</u>	66
2.3 LA POSIBILIDAD POÉTICA EN EL CINE.	67

CAPÍTULO III	EL ESTILO DE RUBÉN GÁMEZ.	75
3.1	LAS PELÍCULAS.	75
3.2	EL AUTOR Y SU OBRA.	80
3.3	EL ANÁLISIS DE <i>LA FÓRMULA SECRETA</i> .	84
3.3.1	<u>La poesía en la imagen.</u>	85
3.3.2	<u>La poesía entre la imagen y el sonido.</u>	91
3.4	EL ANÁLISIS DE <i>TEQUILA</i> .	95
3.4.1	<u>La poesía en la imagen.</u>	96
3.4.2	<u>La poesía entre la imagen y el sonido.</u>	102
CAPÍTULO IV	SEMBLANZA BIOFILMOGRÁFICA DE RUBÉN GÁMEZ.	106
CONCLUSIONES		112
ANEXO	ENTREVISTA CON R. GÁMEZ	116
FILMOGRAFÍA	DE R. GÁMEZ	124
BIBLIOGRAFÍA		125

INTRODUCCIÓN.

Pretender definir la poesía y a la vez hallarla en el cine poco difiere de caminar por arenas movedizas, pues se trata a todas luces de dos fenómenos inabarcables por su naturaleza heterogénea y en perpetua evolución. No obstante, sobre el estudio de ambas materias se mantienen a flote diversas aportaciones de notables autores, aunque ellos no necesariamente comparten puntos de vista, pues las perspectivas para abordar cine y poesía son múltiples.

En el presente trabajo busqué asirme a algunas de sus teorías de acuerdo a dos criterios fundamentales: en primer lugar, procuré mencionar y tomar postura respecto a reflexiones que abrieron amplias brechas al pensamiento teórico y al análisis en los dos ámbitos; en segundo, me acerqué a aquellos autores que, a mi juicio, proporcionaban puntos de vista y herramientas apropiadas para el enfoque propuesto; un tercer e incontrolable factor podrá aparecer claro al lector versado en estos temas: el desconocimiento o inaccesibilidad de materiales que podrían resultar útiles en el trabajo. De los tres factores no habrá más que asumir la responsabilidad por parte del tesista.

A no dudar, existe la posibilidad de encontrar más y mejor cimentados caminos para pensar y analizar la poesía en el cine (la bibliografía sobre cine crece de forma constante y el material en la cinematografía universal es abundante). No obstante, este ejercicio puede considerarse un primer acercamiento al problema. Ello resulta aún más evidente si pensamos en la cantidad, diversidad y profundidad de los estudios de la

poesía en su medio natural, la lengua; comparativamente, su estudio en el cine es incipiente.

Ahora bien, el plan del texto es abordar en primer lugar el tema más escurridizo y más independiente de las cuestiones cinematográficas, es decir, la poesía, algunas caracterizaciones de ella y de sus creadores, y principalmente, qué es en última instancia lo que la hace ser poesía, cuál es el recurso poético por excelencia.

Siendo ésta un fenómeno esencialmente de la lengua, se hace entonces necesario puntualizar hasta que punto se consideraría como lenguaje al propio cine, con que apoyos y con que reservas. Ello nos permite plantear la posibilidad de encontrar en el proceso comunicativo a través de la imagen en movimiento y sonidos que conforman el cine, un proceso similar al de la poesía en su medio primigenio. En función de ello el segundo capítulo se encarga de señalar y describir los principales elementos significantes del mensaje cinematográfico y el uso convencional de ellos.

Una vez tomada una postura sobre poesía, cine y lenguaje, en el tercer capítulo nos abocamos al análisis de las cintas seleccionadas. Aunque la idea de un trabajo sobre poesía y cine no partió de *La fórmula secreta* y *Tequila*, cabe decir que una afortunada proyección de la primera en el Cine Club de Ciencias fue el gancho definitivo para saber que difícilmente otro director mexicano podría proporcionar material de análisis en la abundancia y calidad del trabajo de Rubén Gámez, a pesar de su escasa filmografía.

Así, después de ubicar al autor y su visión del cine, el capítulo tercero se aboca a escudriñar en las películas citadas el recurso común a la poesía de todos los tiempos, a través, como se dijo, de los recursos expresivos propios del cine. Justo es mencionar

aquí el apoyo que para este trabajo representó el autor español Carlos Bousoño, de quien parte la idea de encontrar lo común entre la poesía de todos los tiempos, lo que la hace ser tal después de despojarla de las diferentes formas que ha adoptado con el correr de los siglos y de las corrientes literarias.

Salvando las diferencias, buscamos aquí encontrar en el fenómeno cinematográfico un uso similar de la imagen y el sonido al que se hace con las palabras en el texto poético.

Así pues, a través del acercamiento al ámbito de la poesía y del cine, este texto pretende identificar el elemento central de su entrecruzamiento -el recurso poético por excelencia- en las películas de Rubén Gámez. Queda pendiente someter estos procesos a un análisis que permita la clasificación de sus formas, pues si bien algunas serán similares a las de la poesía escrita u oral, otras serán seguramente inimitables en la pantalla y, ¿por qué no?, los recursos cinematográficos probablemente han dado paso a formas insospechadas en la poesía previa. Queda, pues, un vasto campo para la investigación y la creación.

Al lector ajeno a las consideraciones teóricas quizás estas páginas sirvan para abrir panoramas inéditos al mirar ciertas películas, para cuestionarse y a veces encontrar respuestas a secuencias desconcertantes, a encuadres inéditos, a sonidos en apariencia injustificados, en fin, para poner oídos y ojos nuevos al cine.

Por último, se reseña la trayectoria de Rubén Gámez, pues es seguro que conocer su origen de fotógrafo y su desarrollo en el séptimo arte ayudará a entender mejor tan singular postura frente al mismo.

I LA POESÍA.

1.1 LA POÉTICA Y LA POESÍA.

De la poesía y de los poetas se ha especulado desde Platón y Aristóteles, en los siglos V y IV antes de nuestra era, hasta hoy día, aunque autores como Homero ya escribían poemas desde tres siglos atrás y seguramente antes. Incluso, algunos investigadores señalan que el hombre ha utilizado recursos poéticos con fines religiosos y de subsistencia desde su mismo origen. Lo cierto es que, por lo menos en la cultura occidental, fueron los griegos los primeros en reflexionar sistemáticamente sobre el quehacer de crear con las palabras y sobre los creadores.

Sin entrar aún en precisiones, es indispensable señalar que nos interesa esa parte que provisionalmente denominaremos lírica, y es que si atendemos cien por ciento a la definición aristotélica de poesía, deberíamos englobar como tal a toda la creación literaria, porque él consideraba poesía a la imitación que de la realidad hace el hombre a través de las palabras. Por supuesto, cabe indicar que Aristóteles no se abocó al género lírico como ahora lo conocemos¹, el preceptor de Alejandro Magno dedicó su *Poética* a estudiar las obras de los grandes escritores de tragedias, aunque no dejó de mencionar las epopeyas homéricas, a cuyo autor consideró el poeta por antonomasia². Por tanto no es aventurado decir que la *Poética* atiende más a cuestiones que hoy

¹ Ello no obstante la existencia de la destacada poesía lírica griega, que con escritores como Safo, Arquíloco, Anacreonte y Píndaro, dejaron de lado la finalidad dramática en sus textos para escribir al amor, a la guerra, al odio, al vino y a la vida.

² ARISTÓTELES, *Poética*, p. 44.

consideramos parte del teatro. En el prólogo de las obras de Sófocles, Aurelio Espinoza señala que “Aristóteles estampó en su poética la teoría y las reglas de la dramaturgia, pero lo hizo un siglo después de Esquilo, Sófocles y Eurípides, y a la vista de sus piezas”³.

No obstante, el propio Aristóteles comienza su obra citada señalando que explicará “cómo deben componerse las fábulas para que la poesía sea bella”⁴. De esta forma lo indudable es que el concepto aristotélico abarca elementos de los actuales géneros narrativo, dramático y lírico, pues éstos se amalgaman en el teatro y la epopeya griega, materia de su observación.

Las culturas herederas de las letras griegas tardaron aún mucho en separar la poesía de la narrativa y del teatro. Baste pensar en obras cumbre como *La Eneida*, de Virgilio; *Los Nibelungos*, *El cantar del Mío Cid*, o la *Divina comedia*, de Dante, en cuyas líneas los lances líricos están al servicio de una narración. Inclusive están escritos como versos, estructura considerada, tal vez excesivamente, poética por excelencia.

Así pues, la poesía tuvo una larga existencia fundida con la narración y con el teatro, al grado de que quien escribiera una obra dramática o una narración era con toda justicia llamado poeta. Pero a la vez que inmersa, gobernó también aspectos de la creación de relatos como la misma *Divina Comedia*; escribe Dante en el penúltimo párrafo del Purgatorio:

Lector, si dispusiera de mayor espacio para escribir, cantaría en parte la dulzura de las aguas de que no me habría saciado nunca; pero como están ya

³ ESPINOZA, Aurelio. *El teatro de Sófocles*, p.14.

⁴ ARISTÓTELES. *Op. Cit.*, p. 35.

llenos todos los papeles dispuestos para este cántico, el freno del arte no me deja ir más allá.

Y es que Dante era muy respetuoso de las restricciones formales con que ordenaba sus obras, su poesía, a la manera en que más tarde los poetas sujetaron su creatividad a recursos como el soneto. Es, pues, indisoluble la unión de géneros en aquellos escritos (como también sucede en no pocos contemporáneos).

A pesar de ello, el propio Aristóteles vislumbra en sus textos al lenguaje poético como una parte específica de las obras de los dramaturgos griegos. En el capítulo sexto de la *Poética* señala que "...son seis los elementos de toda tragedia que la hacen tal: la fábula, los caracteres, el lenguaje, el pensamiento, el espectáculo y la composición musical"⁶; podemos deducir que el lenguaje –un manejo especial de las palabras– y la composición musical –la utilización del ritmo y la rima– por sí solos conformaron la poesía de los siglos recientes, especializándose los otros cuatro elementos para el teatro o la narración; aunque como veremos la composición musical resultó también prescindible para el lenguaje poético, al tiempo que este último no deja de ser herramienta valiosa para enriquecer la narrativa y el drama.

Desde una postura totalmente opuesta, en la actualidad generalmente se considera que la poesía es únicamente un género de la literatura. Esto es aceptable bajo la aclaración de que si bien el lenguaje poético le caracteriza, de ninguna manera le es exclusivo, amén de que algunas obras son prácticamente inclasificables por la mezcla de recursos característicos de los diversos géneros.

³ ALIGHIERI, Dante. *La Divina Comedia*, p. 173.

⁶ ARISTÓTELES. *Op. cit.*, p. 50.

Resulta ineludible también mencionar de entrada el renacimiento que significó para el término “poética” la aparición de las teorías lingüísticas, especialmente las aportaciones del célebre ruso-estadounidense Roman Jakobson, como su denominada *función poética*, aunque se pueda no estar de acuerdo con sus ideas. Al igual que Aristóteles –aunque por motivos diferentes–, Jakobson vuelve a dar en nuestro siglo un sentido amplio a la Poética abarcando ya no sólo los géneros literarios, sino incluso las creaciones propagandísticas y publicitarias⁷.

En este trabajo podríamos coincidir con la similitud de recursos de la publicidad y aún de los refranes con los fenómenos líricos, no obstante se hace por tanto más necesario encontrar la sustancia que convierte en poesía –lírica– determinadas construcciones lingüísticas y, eventualmente, secuencias cinematográficas.

También es oportuno aclarar que en este trabajo se pretende atrapar a la poesía con una pinza: por un lado, presionaremos a través del análisis de su estructura; por el otro, consideraremos las cuestiones propias de las emociones que suscita en el creador y, por supuesto, en el lector, o, pensando ya en el cine, en el espectador; aunque también se mencionen perspectivas filosóficas. En palabras del crítico español Carlos Bousoño, “Busco, en fin, la causa por la cual unos versos, unos versos sencillos o unos versos complicados, una coplilla o una larga composición, nos emocionan”⁸. Sólo agregaríamos aquí la imagen-movimiento para nuestros propósitos.

⁷ LÁZARO Carreter, Fernando. *Estudios de Poética*, p. 58. Lázaro Carreter señala al respecto que “...la función poética no es exclusiva de la poesía: opera en cualquier obra literaria (quizá no se exagere afirmando que en cualquier escrito). Constituye el alma de los refranes, y hoy la utilizan desmedidamente la publicidad y la propaganda. Jakobson analizó las recurrencias del famoso eslogan norteamericano *I like Ike*, y su análisis es un modelo de interpretación que se ha hecho célebre”.

⁸ BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la expresión poética*, p. 17.

Como se infiere en el párrafo anterior, el análisis estructuralista es una herramienta de primera importancia, pero sería imposible entender el fenómeno poético únicamente descubriendo y caracterizando cada una de sus partes. Se hace indispensable entender cómo se desarrolla, cómo funciona, por lo que necesariamente echaremos mano de perspectivas funcionalistas. Debo confesar que no pretendo seguir a pie juntillas los cánones de estos métodos, por lo que vale la pena señalar que coincido con la afirmación de Jonathan Culler en su libro *Poética estructuralista*: "...los rasgos comunes de todo lo que se ha llamado "estructuralista" son verdaderamente demasiado comunes. Ésa es la conclusión que se saca, por ejemplo, de *Le Structuralisme* de Jean Piaget, que muestra que las matemáticas, la lógica, la física, la biología y todas las ciencias sociales hace tiempo que se ocupan de la estructura y, por tanto, ya estaban practicando el "estructuralismo" antes de la llegada de Levi-Strauss"⁹, considerado fundador de este tipo de análisis.

1.2 POESÍA: LA NATURALEZA, EL POETA, EL POEMA Y EL LECTOR.

Una vez restringidos los términos poesía y poeta a los aspectos que nos interesan, es decir, al fenómeno lírico y a quien lo crea, es conveniente señalar los diferentes elementos que en general se consideran parte de él dando cada poeta, cada tratadista o cada lector común, la preeminencia de unos sobre otros. En su libro *Introducción a la*

⁹ CULLER, Jonathan. *La poética estructuralista*, p. 15.

poesía, César Fernández Moreno señala como usual que los acercamientos al fenómeno poético den preferencia a una de las etapas que él mismo caracteriza, dejando en buena medida de lado a las otras tres del proceso. Tales etapas son las siguientes:

a) Del objeto:

Considera a la poesía inmanente a la realidad, en palabras del propio Fernández Moreno, "Poesía del amor, de tus ojos, de una vida en el sentido byroniano. La poesía sin ayudante (el poeta), dice Jaques Audiberti, 'sería en suma, la vida la dulzura, toda cosa en el momento de llegar a ser' "¹⁰. Como ejemplo típico de ese pensamiento, Fernández presenta los famosos versos de Gustavo Adolfo Bécquer:

*-¿Qué es poesía?, dices, mientras clavas
en mi pupila tu pupila azul.
-¿Qué es poesía? ¿Y tú me lo preguntas?
Poesía eres tú.*

De estas líneas podemos deducir que, aceptando la realidad (la mujer, los atardeceres, los niños, el amor, etc.) como poesía, nuestro objeto de estudio sería demasiado escurridizo para el análisis científico, quedando más bien como materia de reflexión filosófica o, como en el ejemplo, de creación artística. Lo cierto es que si bien el poeta se nutre del mundo real (material y anímico) para escribir su obra, la realidad

¹⁰ FERNÁNDEZ Moreno, César. Introducción a la poesía, p. 7.

existe sin las perspectivas poéticas o del poeta, y todo hombre que la contemple puede experimentar sentimientos de nostalgia, alegría, placer, pero no necesariamente producirá algún escrito, comentario o pensamiento poético; aunque por supuesto no dejaremos de escuchar que “es un atardecer muy poético” cuando el crepúsculo tinte de colores el cielo, o ante la contemplación de la mujer que amamos. Diríase más bien que se trata de estímulos poetizables.¹¹

b) Del sujeto creador:

Es la poesía en cuanto a cómo la experimenta el poeta. “Dentro de la realidad, y ante ella, el hombre: dentro porque la integra, ante porque la presencia, inclusive a sí mismo, en virtud de su facultad de introspección”¹². Es decir, la parte en la que el sujeto creador procesa con su sensibilidad el mundo que percibe para transformarlo en palabras usadas de esa manera especial que les da el carácter de poéticas. Fernández asegura: “El hombre acusa dos planos psíquicos: uno, afectivo, que se comunica con la realidad mediante los sentimientos, y otro, intelectual práctico, que se comunica con ella mediante la voluntad y la razón. Llamamos poeta al afinado perceptor sentimental quien, además, domina sus modos de expresión de tal manera que puede representar en palabras más o menos aproximadas aquello que percibe”¹³. Por supuesto, esta etapa es sólo poco más aprehensible que la anterior para su estudio, pues imposible analizar directamente los procesos creativos de los poetas. Generalmente se concibe a la poesía

¹¹ En su libro *Materia y forma en poesía*, El filólogo español Amado Alonso señala “la intuición poética busca y halla en la realidad práctica un sentido original, virginalmente vivido y contemplado, y ese sentido no es otra cosa que el sentimiento del poeta”.

¹² FERNÁNDEZ, Moreno. *Op. cit.*, p. 8.

¹³ *Ibidem.*, p. 8.

como un estado espiritual, o como un fenómeno psicológico: “lo que pasa en el alma del poeta cuando percibe sentimentalmente la realidad...: eso es la poesía. Esta suposición parte del idealismo: las cosas son en sí en cuanto son percibidas por el ser humano...”¹⁴.

Las declaraciones de algunos poetas deberían proporcionarnos alguna luz sobre el punto, pero son tan diversas y hasta contradictorias que van desde la reflexión casi matemática de Edgar Allan Poe para la creación de su poema *El cuervo*, hasta el muy común extremo caracterizado por Amado Alonso en el libro ya referido: “Nuestro poeta está en trance de inspiración. Hay una vieja y hermosa ficción poética que supone a la inspiración como un dictado de la Musa; cambiando de mitología, los románticos comprendían la inspiración como un soplo recibido del Gran Misterio, y al poeta como una especie de medium”¹⁵ (por supuesto, excluiríamos de ambas a Poe). El español Amado Alonso modera estas posturas: “Para nosotros más razonablemente, inspiración es un estado espiritual del poeta excepcionalmente tenso, en el cual sus facultades se elevan a una potencia incalculable, espoleadas por el prurito de la creación poética”¹⁶. Charles Baudelaire describe también este estado en *El poema del Haschisch*: “Hay días en que el hombre despierta dotado de un genio vigoroso... el mundo exterior se le ofrece con un relieve poderoso, con nítidos contornos, con una riqueza de admirables colores. Y el mundo moral abre sus vastas perspectivas, llenas de claridades nuevas”¹⁷.

¹⁴ FERNÁNDEZ, Moreno. *Op. cit.*, p. 9

¹⁵ ALONSO, Amado. *Materia y forma en poesía.*, p. 29.

¹⁶ *Ibidem.*, p. 29.

¹⁷ BAUDELAIRE, Charles. *Obras*, p. 270

No obstante, sería inútil pretender englobar a todos los poetas en un solo método de creación, o en una sola fuente de inspiración (desde los dictados divinos hasta el estímulo de las drogas), pues seguramente a todos ellos asistirá parte de razón en sus confesiones, aunque no faltarán aquéllos que busquen prolongar el velo de misterio sobre su labor que, hay que decirlo, no le va mal al oficio.

c) De la obra:

Señala Fernández Moreno: "...la poesía alcanza aquí el nivel literario; a partir de esta etapa comienza a ser, además de poesía, literatura poética..."¹⁸. Agrega que sólo hasta entonces las palabras –la imagen cinematográfica como proponemos– toman su lugar definitivo para describir el sentimiento poético del autor. Aunque aclara que "El lenguaje, por su naturaleza lógica, es desde luego instrumento falaz e inapropiado para expresar sentimientos y, sin embargo, único e imprescindible si queremos que la poesía sea algo más que un fenómeno psíquico incomunicable"¹⁹. En el mismo sentido, la escritora chilena Eliana Albala resume perfectamente la opinión del crítico español Carlos Bousoño: "Para él, la labor del poeta consiste en transmutar la lengua, en dar otro sentido, torcer a su manera la significación de los signos. Pero no como una contingencia fortuita o accesoria, sino como una condición esencial. Si el poeta se vale de procedimientos y somete a la lengua –entendida como expresión normal y cotidiana en la que el uso de las voces se realiza en sentido recto– a una serie sucesiva de

¹⁸ FERNÁNDEZ Moreno, César. *Op. cit.*, p. 9.

¹⁹ *Ibidem*, p. 10.

alteraciones y sustituciones, es con el fin de convertirla en instrumento lírico"²⁰; o según las palabras de Henry Bremond: "...cuando se trata de expresar verdades de este orden, la lengua del análisis y la razón es impotente..."²¹.

A pesar de ello aquí está la parte más susceptible de análisis estructural y funcional, lo concreto, que no depende de las confesiones del autor, que ya puede "vivir" sin él y sin su fuente de inspiración, y que a la vez nos puede alumbrar parcialmente la penumbra de las reglas o paradigmas con que trabajó. "Escrito el poema, diremos que ha entrado a la realidad, si es que creemos que realidad es lo de afuera..."²². Por supuesto, para nuestro trabajo sobre los materiales escritos (o, más precisamente, filmados) participa también la siguiente y última etapa del proceso en la que interviene la lectura, la interpretación y, eventualmente, el análisis.

d) Del sujeto receptor:

En esta etapa se produce la última realización del poema, porque a fin de cuentas, afirma Fernández Moreno, "todo poema es un espejo cambiante y siempre movable; un símbolo, representación, intermediario, puente, lazo, mano tendida para que el estado de espíritu que su autor significó en él pueda alcanzar eco preciso en todo oyente o lector. Es arca cerrada que espera ser abierta y de manera diferente por cada curioso: cada hombre que toque el poema lo modificará a su manera, lo recreará, le dará aliento, lo vivificará atendiendo o amortiguando tales o cuales aspectos..."; es sólo "la posibilidad, creada por el hombre, para producir efectos en un tercero. El

²⁰ ALBALA Levy, Eliana. Antología del amor sensual y la poética de Vicente Aleixandre, p. 226.

²¹ BREMOND, Henry. La poesía pura, p. 50.

²² FERNÁNDEZ Moreno. Op. cit., p. 10.

poema nacerá cada vez por primera vez...”²³. Al respecto es notable la coincidencia con el más universal poeta mexicano de la actualidad, Octavio Paz, quien en su ensayo *El arco y la lira* expresa: “El poema es la posibilidad real, abierta a todos los hombres, cualquiera que sea su temperamento, su ánimo, su disposición... el poema no es sino eso: posibilidad, algo que se anima al contacto de un lector o de un oyente”²⁴.

El mismo Paz engloba el proceso cuando iguala metafóricamente el estado anímico del poeta escribiendo y del receptor cuando señala que “La lectura de un poema ostenta gran semejanza con la creación poética. El poeta crea imágenes, poemas; el poema hace del lector imagen, poesía”²⁵.

Como se advertirá, los elementos de la primera etapa señalada por Fernández Moreno ni siquiera son sugeridos, pero, como ya se dijo, sólo tendrían importancia si las nuestras fueran reflexiones filosóficas o composiciones poéticas.

Por otra parte, hay que decir que, aunque no desvivamos por la imparcialidad, nuestras apreciaciones e interpretaciones de la poesía –de los textos escritos o de una película- serán inevitablemente desde este punto, como lectores o espectadores, por lo que se podrá objetar que se señalan elementos que ni siquiera pasaron por la mente del poeta. Sin embargo, como afirma el español Juan Ferrate, “todo lector, contemplador, auditor, interpreta en términos de su experiencia personal la formalización en que consiste el arte... Es evidente por ello que toda interpretación (sincera) es auténtica”²⁶.

²³ FERNÁNDEZ Moreno. *Op. cit.*, p. 10.

²⁴ PAZ, Octavio. *El arco y la lira*, p. 25.

²⁵ *Ibidem.*, p. 50.

²⁶ FERRATE, Juan. *Dinámica de la Poesía*, p. 19.

1.3 ACERCAMIENTOS LINGÜÍSTICOS A LA POESÍA.

Buena parte de razón asistió al decimonónico alemán Dilthey Wilhelm cuando en su *Poética* se atrevió a afirmar: “En todos los países reina actualmente la anarquía en el extenso dominio de la poesía. La poética creada por Aristóteles ha muerto. Frente a los prodigios poéticos de Fielding y Sterne, de Rousseau y Diderot, sus formas y reglas se tornan sombras inertes de algo irreal, modelos abstraídos de un arte caduco”²⁷. Y esta anarquía es aún más evidente en nuestro siglo cuando pugnan, por un lado, los lingüistas y la función poética, y, por la otra, los poetas con su experiencia en la materia y su gozo por construirse nebulosas autodescripciones; y por otra más los críticos de arte que lo mismo miran poética una pintura que una obra de teatro, una novela o una película, comúnmente sin detallar por qué lo son.

Sin embargo, a pesar de esta anarquía de concepciones y términos, lo cierto es que varios autores han buscado alguna esencia común entre la poesía de las tragedias griegas y la poesía de las epopeyas medievales, de ellas con los versos de Byron, con los de Edgar Allan Poe, de Huidobro, Neruda u Octavio Paz. Aventuramos aquí que quizás con expresiones artísticas que no utilizan las palabras, como la pintura y el cine.

Agrega Dilthey que “La poética creada por Aristóteles fue, en todas las épocas del poetizar conscientemente artístico, hasta la segunda mitad del siglo XVIII, el

²⁷ WILHELM, Dilthey. *Poética*, p. 20.

instrumento de trabajo de los poetas y la temida pauta de los críticos...”²⁸; naturalmente la muy común exclusión de aspectos dramáticos y narrativos en buena parte de los libros de poesía de las últimas centurias ha obligado, y a la vez permitido estudiosos y aún a los poetas, a enfocar su atención sobre el fenómeno lírico en particular.

Ahora revisaremos uno de los intentos más célebres y serios de análisis del fenómeno que nos ocupa, a pesar de que su encasillamiento en la perspectiva lingüística limite sus posibilidades. Por supuesto, me refiero a los trabajos que Roman Jakobson y Mukarovski dedicaron a concebir y explicar la función poética, así como a establecer el ámbito de la ciencia de la literatura.

Aquí se coincide plenamente con la visión de Jakobson acerca de lo que debe analizar la poética o ciencia de la literatura, en sus palabras, esclarecer “no la literatura, sino la literalidad, es decir, lo que hace de una obra dada una obra literaria”²⁹. De entrada debemos señalar que Jakobson se refiere en sus estudios a lo poético en un sentido más amplio que Aristóteles, considerando no sólo el fenómeno lírico, sino toda manifestación artística a través de las palabras y todavía más. Lázaro Carreter precisa: “Se trataba de ver como el lenguaje de la comunicación ordinaria se transformaba en arte verbal, dejando fuera todas las consideraciones biográficas, psicológicas, sociológicas, genéticas y valorativas en que se ocupan tradicionalmente la historia y la crítica literaria; de observar el comportamiento intrínseco de la lengua

²⁸ WILHELM, Dilthey. *Op. Cit.*, p. 20.

²⁹ LÁZARO Carreter, Fernando. *Estudios de poética*, p. 31.

literaria y su estructuración de unidades inrelacionadas”³⁰. En los propósitos de tal ciencia coincide el propio Dilthey Wilhelm, a quien cito nuevamente: “La poética supone al poeta produciendo su obra según reglas destinadas a un efecto determinado. Es una técnica, y en ello predomina la razón”, por lo que señala que el primer problema de la poética es responder si es posible llegar “a reglas universalmente válidas, utilizables como reglas de creación y como normas de crítica”³¹.

Regresando a Jakobson, a pesar de su excelente fijación de objetivos de la ciencia poética, es notorio que el descubrir qué hace poético y no narrativo o dramático a un texto literario, es asunto que al lingüista no preocupó demasiado; Lázaro Carreter así lo dice: “...el reconocimiento material de la función poética no implica ningún pronunciamiento acerca de los valores empíricamente incontrolables de la poesía. El eslogan *Contamos contigo* ‘usa’ la función poética, pero ésta no lo convierte en un mensaje artístico. La poética se ocupa explícitamente del componente lingüístico de la poesía; pero en sus manifestaciones últimas, como hemos dicho, no aspira a ocupar el sitio de la crítica literaria”³². Así, los límites que impone sujetar a la Poética como parte de la Lingüística le impiden aprovechar aportaciones de ciencias como la psicología, que mucho pueden decir sobre esos “valores empíricamente incontrolables”.

De esta forma, la Poética propuesta por Jakobson puede servir lo mismo para analizar por qué tuvo tanto éxito el slogan *I like Ike*, que para desmenuzar un poema

³⁰ LÁZARO Carreter, Fernando. *Op. Cit.*, p. 13.

³¹ WILHELM, Dilthey. *Op. cit.*, p. 61

³² LÁZARO Carreter, Fernando. *Op. cit.*, p. 61.

de Neruda o una novela de Herman Hesse, aunque renuncie a descubrir porque uno es propaganda y los otros literatura, y de los últimos uno narrativa y el otro poesía.

Pero veamos en qué consiste la función poética para Jakobson. En 1958, durante el famoso Congreso de Bloomington, Indiana, enunció la siguiente premisa: “La función poética proyecta el principio de la equivalencia, del eje de la selección sobre el eje de la combinación. La equivalencia es promovida al rango de procedimiento constitutivo de las secuencias”³³; en otras palabras, si al utilizar el lenguaje se establecen dos ejes - actividades-, de las cuales en el habla cotidiana el de la selección de las palabras antecede en forma definitiva al de la unión de ellas para formar frases con significado y sentido, “...la función poética consiste exactamente en lo contrario: el escritor no se olvida de las ‘selecciones’ que ha realizado, ni de los paradigmas de voces (sinónimas, antónimas, homófonas, parónimas, copartícipes de semas, etc.) en que ha efectuado su selección. Tampoco se desatiende de fonemas y sus combinaciones o de las estructuras sintácticas que han aparecido; por el contrario, sigue proyectando el paradigma sobre la secuencia”³⁴.

Considera que quien aplica la función poética escribe buscando una especial armonía, distinta del pragmatismo de la vida cotidiana, seleccionando cada palabra pensando que las anteriores y las que vendrán después dirán más que las de una selección común. Mukarovski, otro destacado miembro del Círculo de Praga, agregó que la función poética “actúa poniendo de relieve los signos lingüísticos constitutivos

³³ LÁZARO Carreter, Fernando. *Op. cit.*, p. 55.

³⁴ *Ibidem.*, p. 56.

de texto, esto es, llamando la atención sobre dichos signos”³⁵, es decir, que la forma, la armonía fonética y rítmica de los signos, cobra relevancia en el sentido de capturar al lector al propio nivel de los contenidos del mensaje.

En ese mismo sentido, Jakobson precisó que los agentes de la función poética son “el *ritmo*, en cuanto organizador del poema y causante de los procedimientos canónicos del verso en el plano fonológico, la *rima* y la *aliteración*... [los cuales producen] una sensación de extrañeza respecto al lenguaje ordinario”³⁶. No obstante, me parece entonces contradictorio que la Poética considere en sus estudios a toda creación literaria y más (novela, cuento, drama, hasta la publicidad y la propaganda), mientras que el mismo Jakobson señala como agentes de la función poética al ritmo, la rima y la aliteración. Quedarían, considerando entonces fuera de su propuesta de estudios aquellas obras que reproducen el lenguaje ordinario.

Por si fuera poco debemos pensar que existen numerosas obras que dejan de lado los agentes propuestos por Jakobson, y que basta leer al vuelo para sentir sus alcances poéticos. Charles Baudelaire escribió en la dedicatoria de *El Splenn de París* (también conocido como *Pequeños poemas en prosa*): “¿Cuál de nosotros no ha soñado en sus momentos de ambición el milagro de una prosa poética, musical sin ritmo y sin rima, bastante dócil y bastante quebrada para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las combinaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia?”³⁷. Y, en mi opinión, Baudelaire consigue ese milagro de ensueño en el mismo tomo; tres párrafos de muestra:

³⁵ LÁZARO Carreter, Fernando. *Op. cit.*, p. 55.

³⁶ *Ibidem.*, p. 55.

³⁷ BAUDELAIRE, Charles. *Obras*, p. 272.

Déjame respirar por mucho, mucho rato el olor de tus cabellos, hundir mi cara en ellos como un hombre sediento en el agua de la fuente y agitarlos con la mano como un pañuelo odorífero para sacudir recuerdos en el aire.

¡Si supieras todo lo que veo y lo que siento!, ¡Todo lo oigo en tus cabellos! Mi alma viaja en el perfume como el alma de otros en la música.

Tus cabellos contienen todo un sueño, lleno de velas y arboladuras; contiene grandes mares cuyos monzones me arrastran hacia hechiceros climas, donde el espacio es más profundo y más azul, donde los frutos, las hojas y la piel humana perfuman el ambiente³⁸.

Es evidente que ese camino propuesto por Baudelaire ha sido transitado por escritores latinoamericanos, como Julio Cortázar:

Las esperanzas, sedentarias, se dejan viajar por las cosas y los hombres, y son como las estatuas que hay que ir a ver porque no se molestan³⁹.

O del mexicano Juan Rulfo, cuya valiosa participación en los textos de *La fórmula secreta* será importante para esta investigación:

Por el techo abierto al cielo vi pasar parvadas de tordos, esos pájaros que vuelan al atardecer antes que la oscuridad les cierre los caminos. Luego, unas cuantas nubes ya desmenuzadas por el viento que vienen a llevarse el día⁴⁰.

¿Cómo negar que la poesía está presente aquí como en otros muchos fragmentos de obras escritas en prosa, sin apegarse a los agentes propuestos por Jakobson?

En conclusión, el problema de este enfoque lingüístico es que, por un lado, da manga ancha a lo que denomina función poética, mientras que al señalar sus recursos la

³⁸ BAUDELAIRE, Charles. *Op. Cit.*, p. 388.

³⁹ CORTAZAR, Julio. *Historias de cronopios y de famas*, p. 114.

⁴⁰ RULFO, Juan. *Pedro Páramo*, p. 57.

restringe terriblemente a la poesía que utiliza el ritmo, la rima y la aliteración. Por mi parte, debo acotar los límites y alcances de la relación poesía-poema en dos sentidos: ni todo lo que se escribe como poema -versificado- es poesía, ni tampoco es indispensable que los poetas acudan al ritmo y demás recursos métricos o fonológicos para dar el sesgo poético a sus ideas.

No obstante, vale la pena señalar que el concepto de ritmo va más allá de la simple repetición de elementos en un mensaje (el número de sílabas en un verso, un sonido, una pausa). Al igual que el soporte material del mensaje (sonido, imagen etc.), su significado, así como la forma en que están estructurados pueden ser utilizados para dar cadencia al discurso, es decir, ritmo. El cineasta ruso Sergei Eisenstein señaló que el ritmo era dado por la tensión creada entre los elementos del mensaje, tensión a la vez resultante del dinamismo originado en la naturaleza dialéctica del arte. “Esto es cierto para todas las formas de arte y, concretamente, para todo tipo de expresión” ⁴¹; en otras palabras, para él no sólo la poesía es propicia para utilizar algún tipo de ritmo. Más adelante, Eisenstein agrega que la poesía surge como un conflicto entre la medida métrica empleada y la distribución de los acentos que dominan esta medida, idea que nos llevaría a considerar poesía, por ejemplo, a cualquier verso o canción.

1.4 LA POESÍA Y LOS POETAS.

Es evidente que tanto Aristóteles como Jakobson mantienen un vacío en el estudio de los contenidos emocionales, el cual fue llenado durante siglos por la propia voz e

⁴¹ EISENSTEIN, Sergei. La forma del cine, p.50

inspiración de los poetas. Veamos cómo inició en el romanticismo la superación del autoencubrimiento de su labor, pero antes lo que al respecto opinó Aristóteles.

El filósofo griego situó el impulso del poeta en "...dos causas y ambas naturales. En efecto, el imitar es connatural para los hombres desde la infancia (y en esto difieren de los otros seres vivientes, pues el hombre es más capaz de imitar y obtiene los primeros conocimientos por la imitación)⁴². Después precisa que el poeta realiza tal imitación a través de las palabras, como la música lo es a través de los sonidos, o la pintura mediante los trazos y los colores. Pero nuevamente nos deja aquí sin la posibilidad de poder distinguir cuando una imitación es narrativa y otra poética.

La justificación del misterio que cubrió desde la antigüedad a los poetas fue muy bien referida por Edgar Allan Poe a mediados del siglo pasado en su ensayo *Filosofía de la composición*. "La mayoría de los escritores –y los poetas en especial- prefieren dar a entender que componen bajo una especie de espléndido frenesí, una intuición extática, y se estremecerían a la idea de que el público echara una ojeada a lo que ocurre en bambalinas, a las laboriosas y vacilantes crudezas de pensamiento, a los verdaderos designios alcanzados sólo de último momento, a lo innumerables vislumbres de ideas que no llegan a manifestarse, a las fantasías plenamente maduras que hay que descartar por ingobernables, a las cautelosas selecciones y rechazos, a las penosas correcciones e interpolaciones; en una palabra, a los engranajes, a la maquinaria para los cambios de decorado, las escalas y las trampas, las plumas de gallo, el bermellón y

⁴² ARISTÓTELES. *Op. cit.*, p. 42.

los lunares postizos que, en el noventa y nueve por ciento de los casos, constituyen la utilería del histrión literario”⁴³.

Pero Poe no fue el único de su época en adoptar esta postura transparente respecto a la poesía: El escritor francés Paul Valery explica en su ensayo *Introducción al conocimiento de la diosa*, publicado en 1920, el origen de tal tendencia: “...la música romántica había perseguido los efectos de la literatura. Los consiguió superiormente... llegó una época para la poesía en que se sintió palidecer y desvanecer ante la energía y los recursos de la orquesta... Nunca quizá, ha parecido tan específicamente amenazada la confianza que los poetas depositan en su genio particular... salían abrumados de los conciertos”⁴⁴. Valery explica que el orgullo de los poetas fue picado, por lo que echaron mano de todos los recursos de la poesía, de la retórica y de la prosodia, para reivindicar su arte. “Vemos, hacia la mitad del siglo XIX, afirmarse en nuestra literatura una notable voluntad de aislar definitivamente a la poesía de cualquier otra esencia ajena. Semejante preparación de la poesía en estado puro había sido predicada por Edgar Poe. No es por tanto sorprendente ver cómo se inicia en Baudelaire ese intento de una perfección preocupada sólo en sí misma”⁴⁵.

⁴³ DORRA, Raúl, compilador. *El poeta y su trabajo*, p. 28. Resulta a simple vista paradójico que esta aclaración la haga el prototipo de los poetas malditos, a quienes comúnmente se les considera como desenfrenados, caóticos y víctimas de la fatalidad. Sin embargo, cabe decir que, contrariamente a su vida personal, su trabajo literario y sus reflexiones sobre él fueron en extremo rigurosas.

⁴⁴ VALERY, Paul. *Teoría poética y estética*, p. 14.

⁴⁵ *Ibidem.*, p. 12. “Aquello fue bautizado: el *Simbolismo*, se resume muy simplemente en la intención común de varias familias de poetas (por otra parte enemigas entre sí) de ‘recuperar sus bienes de la música’”. Por supuesto, y a la luz del devenir poético de nuestro siglo (en el que los dictados de la métrica, el verso, la rima, etcétera han sido infinidad de veces pasados por alto), podemos afirmar que aquello se convirtió en el inicio del escape de las “ataduras musicales” que gobernaron por ciento de años a la poesía, más que “recuperar sus bienes de la música”.

Como ejemplo de esta revolución tenemos el caso del progresivo desuso del soneto. Fernández Moreno señala: "Desde su nacimiento en el siglo XII, su inmediato apogeo en el renacimiento y su posición siempre expectable en los diversos movimientos literarios, el soneto parece alcanzar su último triunfo con los parnasianos, a fines del siglo pasado. El siglo XX, como tantas otras formaciones culturales, le es indiferente en general, hostil en particular y amenaza con eliminar para siempre su gravitación en la poesía. Entre nosotros, su posición insegura se ha venido debilitando más y más desde que Jorge Luis Borges 'descreyó' de sus 'estrafalarios' rigores numéricos, y Ricardo Güirales difundió que 'el sonetista tiene un moldecito de budín en la mano y mete dentro todo lo que se le pone a tiro' "46.

Así pues, hemos hecho una doble restricción sobre lo que por poesía entenderemos, a la vez que señalamos el aspecto que guiará nuestro trabajo. Por una parte, descartamos los mensajes en los que el lenguaje adquiera una función narrativa o dramática, lo que no significa que la función poética no pueda manifestarse en una novela o en una obra de teatro (incluso en la vida cotidiana); al mismo tiempo, también desechamos que cualquier texto versificado sea poesía.

La segunda restricción consiste en centrar nuestra atención en el producto del proceso poético, considerando sus relaciones con las etapas del mismo encarnadas por el escritor y el lector, pero dejando prácticamente de lado, por su absoluta subjetividad e independencia del fenómeno poético como producto de la creatividad humana, la poesía de la naturaleza, de las personas, del mundo real.

⁴⁶ FERNÁNDEZ, Moreno. Op. cit., p. 13.

En cuanto al aspecto central, será el de los contenidos anímicos y su expresión a través de un medio que, como se ha dicho, le resulta inapropiado pero indispensable: el lenguaje.

Hechas tales precisiones, veremos algunas definiciones de poesía. Sólo quedaría dejar atrás opiniones como la siguiente de Henry Bremond: "Todo poema debe su carácter propiamente poético a la presencia, a la irradiación, a la acción transformante y unificante de una realidad misteriosa que denominamos poesía pura"⁴⁷. En cambio volveremos a coincidir con Fernández Moreno: "Es verdad, como decía Borges, que 'ni yo ni vos ni yo ni Jorge Federico Guillermo Hegel sabemos definir la poesía', pero es lícito intentar definirla: es una cosa que el hombre hace y como tal bastante cognoscible. Sólo quienes tengan interés en sacar alguna ventaja de la ignorancia (aunque sea la comodidad), pueden adoptar ante la poesía una actitud de religioso y pasivo respeto que no se justifica sino ante el misterio del cosmos"⁴⁸.

1.5 HACIA UNA DEFINICIÓN DE LA POESÍA.

Ahora, atenderemos directamente diversas definiciones de poesía, en especial a las que se apeguen a nuestra caracterización, para adoptar la propia y a la vez distinguir los procedimientos que han sido inherentes a toda obra poética.

Partiremos de un punto que tal vez por obvio es muchas veces olvidado. El proceso poético es una forma de comunicación (descontamos aquí la necesidad de retroalimentación que algunos teóricos de la propia comunicación consideran

⁴⁷ BREMOND, Henry. *La poesía pura*, p. 14.

⁴⁸ FERNÁNDEZ Moreno *Op. cit.*, p. 142.

indispensable) y como tal intervienen en él los elementos de todo proceso comunicativo (aunque ellos puedan ser distantes en el tiempo e inclusive ficticios). Ahora bien, los elementos que distinguen al proceso poético de otros procesos comunicativos, inclusive de otros de índole literaria, son el cómo se transmite la información y de que tipo es ésta.

Inicialmente debemos recordar que la poesía consiste en violentar, en retorcer el lenguaje, como lo explica Eliana Albala comentando a Carlos Bousoño (ver apartado 1.2, inciso c). No obstante es fácil apreciar que no toda violación a las reglas del habla común da como resultado efectos poéticos, baste pensar que un infante o una persona con problemas mentales pasan por alto muchas normas al expresarse; tampoco hacen poesía el niño o el inexperto en expresar sus ideas por escrito. Podemos entonces decir que el oficio del poeta no consiste en transgresiones circunstanciales. Jonathan Culler afirma sobre el punto: "Los rasgos específicos de la poesía tienen la función de diferenciarla del habla y alterar el circuito de la comunicación dentro del que se inscribe... escribir un poema es un acto muy diferente del hablar con un amigo"⁴⁹. Pero a pesar de ello es imposible descartar que en la conversación cotidiana surjan expresiones que resulten, tal vez sin pretenderlo, poéticas (en el sentido de los recursos –transgresiones- que utilizan), como "cuello de botella" o "el sartén por el mango"; aunque no se les conceda valor estético, y su continua referencia tienda a que su utilización sea cada vez más conceptual, es decir, menos poética.

⁴⁹ CULLER, Jonathan. La poética estructuralista, p. 231.

Víctor Sklovski señala en su libro *Cine y lenguaje* esta certera aproximación: “El poeta arranca el cartel del objeto y lo pone de lado. Los objetos se vuelven al revés, se sacan de encima los viejos nombres y con nombres nuevos asumen aspectos nuevos. El poeta efectúa un desplazamiento semántico, arranca con violencia el concepto de la secuencia en que habitualmente se encuentra y, con la ayuda de un trozo lo traspone en otra serie semántica, de manera que advirtamos la novedad al percibir el objeto en una serie nueva. Este es uno de los procedimientos para crear el objeto perceptible. En la imagen tenemos: un objeto, el recuerdo de su denominación precedente, su nueva denominación y las asociaciones conectadas con esta nueva denominación”⁵⁰.

Ahora bien, ¿qué hace poéticos a tales desplazamientos semánticos?, ¿Cuál condición debe cumplirse para diferenciarlos de desplazamientos que podríamos realizar al azar? Es aquí donde necesitamos acudir a definiciones que se apoyen no sólo en la literatura o en la lingüística, echando mano de conceptos psicológicos. Carlos Bousoño así lo hace cuando define a la poesía como “...la comunicación, establecida con meras palabras, de un *conocimiento* de especial índole: el conocimiento de un contenido psíquico como un todo particular, como *síntesis* intuitiva, única, de lo conceptual-sensorial-afectivo”⁵¹. La aparente hermeticidad de la definición de Bousoño es

⁵⁰ SKLOVSKI, Víctor. *Cine y lenguaje*, p. 37.

⁵¹ BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la expresión poética*, p. 19.

desbrozada por él mismo en varias páginas de su *Teoría de la expresión poética*, que aquí resumiremos brevemente.

Para empezar, Bousoño da un lugar secundario al denominado *placer estético* producido por la creación o la recreación de la poesía (por el autor y el lector, respectivamente). Explica que tal desprendimiento placentero es producido por toda expresión idónea, "...hasta la puramente conceptual, no poética (nos produce placer, pongo el caso, la expresión exacta y económica de un pensamiento matemático o, en general, científico)"⁵². Por lo que descartaremos aquí el placer a través del mensaje como exclusivo de la poesía.

También afirma que lo comunicado a través de la poesía no es un contenido anímico real, sino su *contemplación*, aunque podríamos apuntar que tal contemplación puede en ocasiones producir en el lector (y aun antes en el propio escritor) estados anímicos afines a los del personaje, que por supuesto puede ser el propio autor. No obstante, esto mismo sucede en la literatura narrativa y hasta en el teatro por lo que aún falta distinguir de alguna manera a la poesía. Según Bousoño, el lenguaje poético se distingue del que no lo es "...exclusivamente en la índole de lo contemplado. El lenguaje no poético contempla uno solo entre los ingredientes sintéticos del contenido anímico, el ingrediente genérico, el concepto, mientras a través de la poesía contemplamos el contenido anímico tal como es, en su aspecto de todo *particular*"⁵³. Debemos apuntar aquí que no existen dos estados anímicos exactamente iguales, lo

⁵² BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la expresión poética*, p. 20.

⁵³ *Ibidem.*, p. 21.

que es fácil entender si pensamos que cada persona acumula vivencias no sólo distintas, sino también de diversa intensidad.

Ejemplifiquemos: todo mundo expresa “te amo”, y en ese nivel conceptual tal vez pensaríamos que los estados anímicos de todas las personas que aman son iguales; no obstante, tales estados comprenden además de la parte conceptual elementos sensoriales (diferencias individualizadoras de la realidad), que a su vez producen diferencias afectivas (la actitud irrepetible e incommunicable con el conceptual “te amo”). Quizás el conocimiento universal de esta imprecisión es lo que lleva a la muy común cuantificación del amor que pretende individualizarlo de manera superlativa con el “te amo hasta la luna”, o el “te amo hasta la estrella más lejana”.

Llegando al extremo, para cerrar la idea, aquí adoptamos la propuesta de Bousoño en el sentido de que ni siquiera en la misma persona existe un estado anímico igual ni constante a través del tiempo, “un contenido psíquico está en perpetua mutación; es un constante devenir, algo incesantemente movedido, fluyente, aunque nuestra experiencia de la realidad interior pretenda insinuar lo contrario”⁵⁴. Se trata, en fin, de una ilusión de nuestros sentidos.

Así pues, quien escribe poesía se lanza a la misión imposible de transmitir lo intransmisible con el peor de los instrumentos por su carácter esencialmente conceptual: el lenguaje. No obstante, mediante el desacato de sus normas que constituyen la poesía, el poeta logra alejarse de la conceptualización, acercándose así a las diferencias individualizadoras de la psique humana.

⁵⁴ BOUSOÑO, Carlos. *Op. cit.*, p. 24.

Vale la pena señalar aquí que este proceso se cumple aún si el personaje es ficticio o real, si los contenidos anímicos a transmitir son de un personaje creado o del autor mismo, si se pretende reflejar la realidad, deformarla, o si se parte de ella para crear algo completamente ficticio.

También debemos puntualizar: no es el único objetivo calificar de poéticas a las películas de Rubén Gámez, como lo han hecho ya varios críticos con mayor o menor tino. Se trata también de descubrir los artificios utilizados por el director, recursos que permitieron a su cine merecer el calificativo que engloba a Safo, a Dante, a Baudelaire o a Neruda.

1.6 EL RECURSO POÉTICO.

Como se ha dicho, diferentes épocas han puesto en boga diferentes recursos del quehacer poético, como su incorporación al teatro en la Grecia clásica, su fusión a la narrativa en la época medieval, o bien su encajonamiento en el soneto y otras formas métricas durante buena parte del milenio que concluye. Tales mutaciones nos demuestran que esos recursos, a pesar de su relevancia e indudable valor, resultaron a fin de cuentas prescindibles en determinados momentos para la poesía. Es por tanto también prescindible para nuestro propósito hacer un catálogo exhaustivo de los recursos formales con que se ha adornado la poesía, sobre todo si pensamos que en el cine, objeto primero de este trabajo, la imagen es inadecuada para recursos como la rima, la aliteración, los decasilabos, o para adoptar la forma de un soneto. Así pues, se impone como obligación encontrar esa parte última de la poesía que puede prescindir de la forma y sonoridad de las palabras, obligación que finalmente redundará en una

ventaja al ser la imagen cinematográfica, como se dijo antes, donde se pretende encontrar esa poética.

Se mencionó antes que la lengua, utilizada como sistema de signos y relaciones entre ellos, al cual todos los hablantes atribuyen los mismos valores, queda en posición de presentar mensajes únicamente de manera genérica y analítica. De ahí su dificultad de por sí sola, usando sólo las palabras, transmitir los contenidos psíquicos que “son algo perfectamente *individualizado*: son únicos en la intensidad de sus elementos afectivos, en la nitidez de sus percepciones sensoriales y en la complejidad sintética de su conjunto”⁵⁵.

En rigor, aún mediante la poesía es imposible transmitir íntegramente tales realidades físicas y psíquicas, Bousoño explica: “el poema tiende a la individualización del significado y (es) tanto más poético cuanto mayor sea la individualización... el poema alcanza un grado más elevado de perfección en la medida en que posea un contenido menos genérico”, por lo que “en ese sentido, todo poema es un fracaso ya que la meta siempre queda un poquito más lejos de nuestras posibilidades”⁵⁶. De ello concluimos aquí que más que una comunicación diferente, absolutamente especial, lo poético es una tendencia con un objetivo inalcanzable en un cien por ciento, que como tal es incuantificable, por lo que sólo quedaría entonces la comparación de una o varias obras para, de manera un tanto arbitraria, poder opinar dónde está lo más o lo menos poético.

⁵⁵ BOUSOÑO, Carlos. *Op. cit.*, p. 63.

⁵⁶ *Ibidem.*, pp. 36,37.

Bousoño llama *sustituciones* a esa parte de la poesía que queda en última instancia después de despojarla de los adornos rítmicos, métricos o retóricos. Apunta que “Sin procedimiento, es decir sin *sustituciones*, no hay poesía, aunque a veces los procedimientos se disimulen de muy variadas formas y parezcan no existir”⁵⁷.

Debemos apuntar que ello no quiere decir que el lenguaje narrativo, por ejemplo, sea incapaz de hacernos sentir las más variadas impresiones; la diferencia radica en que en una narración las emociones son causadas por los hechos y su descripción en sí, en tanto que utilizando las mencionadas sustituciones poéticas se aumentan las impresiones anímicas sintéticas del autor o del personaje que él ha creado, sobrepasando los adjetivos genéricos que podría haber usado. Claro está que la riqueza y la valoración del texto no dependerá absolutamente de la utilización del recurso poético, sino de la sensibilidad e inspiración del escritor, y aún más, de la percepción de su público.

Sería posible agrupar estas *sustituciones* en la categoría más usual de *metáforas*, no obstante, me parece más conveniente manejar el término sugerido por Bousoño. El extensivo, y muchas veces arbitrario, uso del término *metáfora* lo hace agrupar todo tipo de sustituciones (sinécdoque, metonimia, elipsis, etc.), cuando en realidad se trata de un tipo de sustitución específico, en el que se da el reemplazo “de un término por otro que presenta con él una similitud de sentido: ‘la cortina de hierro’ (por frontera impenetrable)”⁵⁸.

⁵⁷ BOUSOÑO, Carlos. *Op. cit.*, p. 66.

⁵⁸ REBOUL, Olivier. *Lenguaje e ideología*, pp. 131, 132.

Así pues, coincidimos hasta ahora con Bousoño, en toda descarga emotivo-poética “debe intervenir siempre un *sustituyente* (o elemento poético reemplazador), un *sustituido* (o elemento de la lengua reemplazado), un *modificante* o reactivo que provoque la sustitución, y un *modificado* o término sobre el que actúa el modificante”⁵⁹.

Podemos simplificar aquí la explicación ejemplificando el funcionamiento de las sustituciones. Para tal efecto utilizaremos las primeras líneas del texto que escribió Juan Rulfo precisamente para la banda sonora de *La fórmula secreta*:

*Ustedes dirán que es pura necesidad la mía,
que es un desatino lamentarse de la suerte,
y cuantimás en esta tierra pasmada
donde nos olvido el destino.
La verdad es que cuesta trabajo aclimatarse al hambre*⁶⁰.

Es claro que las dos primeras líneas, a pesar de las emociones que pueden suscitar, son estrictamente narrativas, gramatical y semánticamente las palabras ocupan un lugar convencional entre las demás. En cambio, a partir de la tercera línea y hasta la quinta, algunas palabras no encajarían semánticamente con sus vecinas:

tierra pasmada
nos olvidó el destino
aclimatarse al hambre

⁵⁹ BOUSOÑO, Carlos. *Op. cit.*, p. 66

⁶⁰ RULFO, Juan. *El Gallo de Oro*, p. 121

Bousoño llamaría a las palabras “pasmada”, “olvidó” y “aclimatarse” *sustituyentes*, pues ocupan un lugar que en una descripción apegada a las normas del lenguaje conceptual, sería ocupado por palabras como “quieta”, “dejó” y “soportar”, respectivamente, que por tanto debemos considerar como *sustituidos*. Las frases podrían ser así:

tierra *quieta*
nos *dejó* el destino
soportar el hambre.

Los sustituyentes dejan de ser en el texto poético palabras conceptuales, porque de lo contrario deberíamos entender al hambre como un fenómeno meteorológico, climático, externo al hombre; o a la tierra y al destino como entes capaces de reaccionar emocionalmente para pasmarse u olvidar. En cambio, se convierten en un recipiente de nuevos e infinitos sentidos, razón por la cual, siguiendo a Bousoño, los llamaríamos modificados. De esta forma relacionaríamos *tierra pasmada* con *quieta*, deshabitada, infértil, no productiva, seca, árida, etc.; *aclimatarse al hambre* con soportarla, aguantarla, resignarse, acostumbrarse, sobrevivir, etc.; no obstante, en el caso de *nos olvidó el destino* objetaríamos a Bousoño que no sólo la palabra “olvidó” resultó modificada, a pesar de cumplir el papel de *sustituyente*, sino que también resulta afectado el sustantivo “destino” (que en la terminología de nuestro autor sería parte del *modificante*), pues, como se dijo, al atribuirle la acción de olvidar es dotado de capacidades humanas que implican también sentimientos, decisiones, etc. En cuanto al *modificante*, hay que aclarar que no siempre es una palabra, un signo del

poema, "El modificante puede ser algo que está situado totalmente fuera del poema... algo que se halla en la conciencia de todos los hombres, fruto de la experiencia de la realidad o imperativo de la razón, de su instinto de conservación o de su sentido moral, etc."⁶¹.

Es conveniente señalar que el manejo de esta teoría, así como de las categorías que contiene, son sólo una herramienta para el analista de los mensajes (ya sean literarios, cinematográficos, pictóricos etc.). Sería más que excesivo pensar que los poetas utilizan este camino para la realización de sus obras, aunque exista la posibilidad de sujetar cualquier obra a este tipo de análisis.

Así pues, la labor a realizar sobre las películas de Gámez consistirá en buscar tales sustituciones, que sin embargo adoptan diferentes formas de acuerdo a que algunos de los elementos (sustituyente, sustituido, modificante y modificado) sean presentados explícita o implícitamente.

Como se dijo antes, para nuestros fines resulta inútil analizar exhaustivamente las figuras retóricas que enriquecen las sustituciones poéticas cuando se expresan con palabras (que es su medio natural): tropos, rima, aliteración, retruécano, sinonimia, paronomasia, neologismo, anáfora, quiasmo, paralelismo, etcétera, aunque no podríamos descartar totalmente encontrar símiles en el cine. Tampoco ayudaría hacerlo con las variantes métricas: hexámetros, heptámetros, decasílabos, alejandrinos, ni con formas como el soneto, las cuartetos etc. Aunque en el apartado dedicado a los textos de Rulfo se encontrarán algunos de estos recursos y serán señalados, se da

⁶¹ BOUSOÑO, Carlos. *Op. cit.*, p. 70

prioridad a la búsqueda de lo poético a través del mensaje cinematográfico, por lo que las palabras se considerarán principalmente en función de la imagen, pues es ésta el eje integrador de tal mensaje, en que participan también la música, los diálogos y los sonidos incidentales, elementos que son materia del siguiente capítulo.

II CINE, LENGUAJE Y POESIA.

Aunque no es el objetivo de este trabajo, resulta indispensable fijar una postura que permita proponer cómo el cine es capaz de enviar información, cómo puede relatarnos una historia, porque es un hecho que, desde sus orígenes, se vislumbró esta cualidad. "La idea de servirse de la película primordialmente, y ante todo, para contar historias nació al mismo tiempo que el cinematógrafo"¹ afirma el teórico André Gaudreault y cita el caso de una patente de la época que así lo manifiesta. Pero si nos interesa su funcionamiento, es necesario conocer y caracterizar los elementos que utiliza para constituirse como un proceso comunicativo y, por supuesto, cómo se organizan en él.

Aclaremos antes que si bien el cine narrativo es el más próximo a utilizar una gramática, existen otras formas de organizar un discurso cinematográfico. El español Ramón Carmona² distingue cuatro, de las cuales la última es la de nuestro interés:

- Filmes no narrativos de base categorial. En éstos las imágenes se suceden para mostrarnos ejemplos de categorías de cualquier ámbito del conocimiento (botánicas, turísticas, étnicas, culinarias, etc.).
- Filmes no narrativos de base retórica. En éstos, el desarrollo de un tema nos puede llevar a diversas imágenes poco relacionadas entre sí, pero consecuentes con el tema desarrollado. Por ejemplo, el tema de la mujer enlazaría imágenes como hijos, perfume, salud, comida, hogar, etc.
- Filmes no narrativos de base abstracta. Son aquéllos en que la sucesión de imágenes no obedece a la existencia de categorías, ni a un tema seleccionado; la

¹ GAUDREULT, André y JOST, F. *El relato cinematográfico*, p. 31.

² CARMONA, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico*, pp. 199, 204.

articulación de imágenes obedece a aspectos como la música, o a desarrollos geométricos o cromáticos, como la coordinación y el contraste de colores, formas, tamaños.

- Filmes no narrativos de base asociativa. De acuerdo a “un sistema formal asociativo sugieren cualidades expresivas y conceptos yuxtaponiendo series de objetos (o situaciones) capaces de producir sensaciones o percepciones semejantes en el espectador”, “...en la medida que son colocados juntos proponen una cierta lógica relacional. Este procedimiento proviene directamente de tipologías composicionales elaboradas en otros discursos, como la poesía lírica posterior al simbolismo, aunque también épocas anteriores”. En nuestro interés, continuamos con Carmona: “Las asociaciones presuponen un trabajo activo por parte del público espectador, ya que la conexión semántica entre los objetos o imágenes relacionados se establece en la mirada espectral, no en la objetividad de la pantalla, donde lo único que existe es una yuxtaposición física, no significativa a priori”³.

El mismo autor elige como ejemplo de esta organización asociativa al paradigma del cine surrealista, *Un perro andaluz* (1929), de Luis Buñuel. En nuestro caso, buscaremos los alejamientos del mensaje dramático-narrativo de las películas de Gámez para descubrir este tipo de asociaciones, aunque no sean necesariamente de carácter onírico.

³ CARMONA, Ramón. *Op. cit.*, pp. 203, 204.

Por otra parte, es un hecho que desde el punto de vista lingüístico tradicional resulta imposible considerar al cine un lenguaje. No obstante, desde la perspectiva de la semiología y aún de la psicología ha sido posible analizarlo como tal. Veamos una definición de la ciencia de los signos para el lenguaje. Según Charles Morris, “un lenguaje, en el pleno sentido semiótico del término, es cualquier conjunto intrasubjetivo de vehículos señales cuyo uso está determinado por reglas sintácticas, semánticas y pragmáticas”⁴. Dispensable es, pues, que el sistema de que se trate posea la doble articulación; del mismo modo que no se considera el grado de rigidez o flexibilidad de las reglas que el propio sistema posee, hecho relevante para un sistema tan diverso y revolucionario de sí mismo como es el cine.

Veamos ahora un punto de vista psicológico. En *La palabra y la escritura*, Lavelle afirma: “El lenguaje es un resumen del mundo y la emisión del lenguaje se asemeja a la creación del mundo e, incluso, a la significación del mundo. Al construir la frase que pronunció, construyo el mundo”⁵. ¿Qué otra cosa hacen el director y su equipo si no es construir un universo alterno al real? Con sus propios elementos, premisas y leyes, pero a fin de cuentas nos transmiten la existencia de esos universos, comúnmente con estructuras claramente narrativas y en otras no tanto, como en las películas que aquí nos ocupan.

Pues bien, en este capítulo reseñaremos los elementos significantes propios del cine, así como las reglas generales que orientan su realización. Naturalmente la posición que tomemos no pretenderá ser definitiva ni totalizadora, pues responderá esencialmente a

⁴ BEUCHOT, Mauricio. *Elementos de semiótica*, p. 202.

⁵ MUCCHIELLI, Roger. *La dislexia*, p. 5.

una solo objetivo, a saber: ser útil para evidenciar la posibilidad del fenómeno poético en el cine, como ya se dijo, caracterizado éste último por su estructura narrativa. Al respecto, el italiano Francesco Casetti señala que "...del mismo modo que no existe una teoría unificada del cine, no se puede proporcionar ningún modelo universal de análisis de filmes; en ambos casos, la idea que se debe afrontar es tan amplia (y legítimamente amplia) que resulta inútil (e incluso incorrecto) esperar reacciones análogas"⁶. Por nuestra parte, debemos estar seguros de que el modelo que adoptemos para la comunicación cinematográfica será tan particular, que de ningún modo esperamos concuerde con muchos de los ya realizados, pues incluso se dejarán de lado aspectos centrales para algunos investigadores, como las reflexiones filosóficas acerca de la imagen. Naturalmente no se partirá de cero, y varios de estos trabajos servirán de guía.

Así pues, se pretende caracterizar aquí al cine de ficción más universal y que, por su convencionalismo, puede decirse, ha conformado una gramática (integrada por las reglas enunciadas por Morris), entendida provisionalmente como una forma de organización sistemática de elementos que permiten una narración y, por lo tanto, forman un lenguaje. Quizá parezca paradójico caracterizar el cine narrativo si nuestro interés es el lenguaje poético. Cabe aclarar entonces que éste sólo puede existir en función del primero. De esta forma, problemas como la significación de la imagen, de las imágenes contenidas en el encuadre, serán también analizados con el fin de tomar una postura en cuanto a cómo éstos transmiten contenidos. No obstante, con el fin de

⁶ CASETTI, Francesco y DI CHIO, F. Cómo analizar un film, p. 11.

entender la naturaleza del medio en cuestión, en primer lugar esbozaremos brevemente las diferencias entre el cine y la realidad.

2.1 CINE Y REALIDAD.

Al igual que la imagen fotográfica, y a pesar del movimiento de sus imágenes (en sentido estricto irreal, pero posible gracias a lo que ya a principios de siglo Bergson llamó "la ilusión cinematográfica")⁷ de la reproducción de sonidos y de las vivas sensaciones que nos provoca, es definitivo que el cine es incapaz de presentarnos la realidad. Lo más que puede es *representarnos* una visión de la realidad, así sean verdaderos o ficticios los acontecimientos que en él percibimos. Decir *representados* implica en forma sutil el hecho de que los contenidos captados han sido mediatizados, que han sufrido un procesamiento que va mucho más allá de las propias implicaciones tecnológicas del film (reacciones químicas, proyección etc.); procesamiento que se manifiesta en forma velada en elementos como el encuadre, el plano y la angulación de éste, los movimientos de la cámara, el orden y duración de las imágenes, la iluminación, etc. En otras palabras, podemos decir que el creador, o los creadores, de una película tiene infinidad de maneras de articular el mensaje, de las cuales adoptan una sola combinación de acuerdo a sus propósitos y, no debe olvidarse, de acuerdo a su manera de entender las convenciones narrativas que conformarían la gramática del cine.

⁷ DELEUZE, Gilles. *La imagen movimiento*, tomo I, p. 14. Deleuze agrega que la ilusión no solo da una imagen media a la que el movimiento se añade, "por el contrario, el movimiento pertenece a la imagen media como dato inmediato", "en suma, el cine no nos da una imagen a la que él añadiría movimiento, sino que nos da inmediatamente una imagen movimiento.

El español Roman Gubern señala que ya Bela Balasz en los años veintes había superado teóricamente la idea que suponía al cine como reproducción de lo real: “Cuando Bela Balasz elaboró su teoría era lugar común –y todavía lo es- afirmar que el cine es la fotografía de la realidad en movimiento. Balasz sabía perfectamente que eso no es cierto, que el cine no es *realidad fotografiada*, sino *puesta en escena fotografiada*, por lo que la percepción cinematográfica es producto de un elaborado artificio técnico, tan elaborado que la muchacha siberiana o el educado inglés colonial que jamás habían asistido al cine y desconocían su repertorio de convenciones fueron incapaces de leer correctamente una película comercial”⁸, convenciones innecesarias en la percepción del mundo real.

Así pues, afirmaríamos sintéticamente con Jean Mitry que “las imágenes cinematográficas componen una realidad arbitraria bastante distinta de la realidad ‘verdadera’ ”⁹. Aunque a decir de Emilio García Riera esta creación es “bastante preferible a la realidad. El cine ahorra momentos muertos, y hace énfasis en los más interesantes, además de que (cita a un amigo) “la vida –la realidad- presenta el inconveniente de ser bastante incómoda”¹⁰.

Para entender cómo el cine mediatiza la realidad, cómo recompone las imágenes y crea “otra realidad”, veamos los recursos que imperceptiblemente asimilamos cuando nos sentamos a ver una película.

⁸ BALASZ, Bela *El Film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, p. 11.

⁹ MITRY, Jean *Estética y psicología del cine 2. Las formas*, p. 3.

¹⁰ GARCÍA Riera, Emilio, *El cine es mejor que la vida*, p. 18.

2.2 LOS RECURSOS CINEMATOGRAFICOS

En primer lugar adoptaremos una clasificación básica de acuerdo a la naturaleza de los elementos que percibimos físicamente de una película, de los que podemos adelantar como el principal a la imagen movimiento.

Sobre tales recursos Francesco Casetti opina que "...el film, respecto a otros lenguajes, parece poseer dos características muy precisas. Por un lado presenta signos, fórmulas, procedimientos, etc. bastante distintos entre sí, a menudo extraídos de otras áreas expresivas, y que se entrelazan formando un flujo bastante complejo; por ello, más que un lenguaje parece un concentrado de diversas soluciones. Por otro lado no posee la compactidad y sistematicidad que permite la aparición de reglas recurrentes y compartidas; por ello, más que un lenguaje parece un laboratorio siempre abierto", agrega adelante que "el film 'roba' lenguajes ya consolidados para mezclarlos, superponerlos y articularlos en una amalgama completamente original"¹¹. Y en verdad únicamente las imágenes en movimiento son un recurso estrictamente propio del cine. Así pues, debemos puntualizar desde ahora que, dada su naturaleza artificial como lenguaje, más cercana a la creatividad del artista que a la convención social de los lenguajes naturales, sería imposible limitar el cine a los materiales expresivos que se mencionarán (baste pensar en la cada vez más común introducción de imágenes por computadora). Aún más, cualquier rígida caracterización de tales recursos está rebasada de antemano por el inabarcable manejo de los creadores de mensajes cinematográficos. En ese sentido, Jean Mitry es especialmente radical al negar la

¹¹ MITRY, Jean. *Op. cit.*, p. 3.

posibilidad de una gramática del film: "...todas las 'gramáticas del film' basadas en principios siempre frágiles y relativos, y que quisieran hacer de estos principios leyes formales, generalizándolos, caducan dos años después de su aparición: nuevas formas de decir, basadas en nuevas cosas a expresar, o en una forma diferente de aprehender el mundo, vienen cada vez a contrariar sus reglas y sus propuestas"¹². Para contrarrestar tal pesimismo debo recordar que nuestras intenciones son más modestas, como se dijo antes, únicamente se trata de identificar recursos del cine narrativo para así establecer el punto de partida para considerar la posibilidad poética en el cine de Rubén Gámez.

Ahora bien, autores como Christian Metz y el propio Casetti proponen que de acuerdo al material que los sustentan, el cine es la unión de significantes visuales y sonoros. De ellos "dos se encuentran en la banda de la imagen: a) *imágenes fotográficas móviles, múltiples y organizadas en series continuas*, y b) *notaciones gráficas*, que a veces sustituyen a las imágenes analógicas (intertítulos o carteles intercalados entre planos durante el desarrollo visual, títulos de crédito sobre fondos neutros) o se superponen a ellos (subtítulos, o nociones gráficas en el interior de la imagen). Por otra parte, la banda sonora incorpora y mezcla tres materias de expresión: *sonido fónico, sonido musical y ruidos y sonidos analógicos*"¹³.

Pensando en los orígenes del cinematógrafo, advertimos fácilmente que un comportamiento normal en la evolución del lenguaje cinematográfico es la aceptación e integración de nuevos elementos a ese recurso básico que es la imagen movimiento,

¹² MITRY, Jean. *Op. cit.*, p. 26.

¹³ CARMONA, Ramón. *Op. cit.*, pp. 81, 82.

que si bien es el origen, en la actualidad nos es prácticamente imposible disociarlo de los otros cuatro. Ello simplemente porque cualquier director entiende que su uso, además de indispensable, es definitivamente enriquecedor de sus películas.

Por lo expuesto antes, "...comenzaremos por la imagen pura, aquella que se considera, con razón, cinematográfica por excelencia"¹⁴.

2.2.1 La imagen.

El cine, al igual que la imagen fotográfica, representa la realidad de manera esencialmente diferente a como lo hace la lengua. La imagen cinematográfica transmite analógicamente sus mensajes, es decir, percibimos en ella estímulos que reproducen algunas características visuales o sonoras de las personas, los objetos, los lugares, etc.; en cambio, cuando escribimos o contamos algo verbalmente utilizamos material perceptible (visual o auditivo) que no guarda ninguna analogía con la realidad que nos representan (salvo el consabido caso de las onomatopeyas).

Esta básica diferencia hace olvidar cualquier intento de homologar las categorías del análisis lingüístico (fonemas, palabras, sujeto, verbo, oraciones, etc.) en el lenguaje cinematográfico. Simplemente la imagen evita al emisor y al receptor la tarea de articular en un sentido estrictamente lineal unidades mínimas carentes de significado, percibir las e interpretarlas para poder asimilarlas. Ello no debe hacer pensar que tales tareas --articulación e interpretación-- dejan de realizarse en todo nivel, pues son emprendidas con unidades o elementos que nunca puede ser descompuestos hasta el punto de llegar a ser unidades carentes de significado (como capítulos, secuencias,

¹⁴ WASSERMAN, Raquel. El lenguaje cinematográfico, un idioma, p. 42.

escenas, planos, fotogramas, etc.), agregando además la posibilidad de presentar simultáneamente diversos estímulos que permiten entrecruzar significaciones múltiples.

Así pues, si sujetáramos el concepto de lenguaje a la obligatoriedad del concurso de las dos articulaciones saussurianas, a saber, de elementos mínimos con significado y de elementos mínimos sin significado (en la lengua palabras y fonemas, respectivamente), resultaría que el cine es todo menos un lenguaje. A decir de Ramón Gil Olivo, "En el cine, los esquemas de la percepción correspondientes al continuo físico percibido por el espectador, se identifican en cierto sentido a los esquemas perceptuales aprehendidos de su entorno real. Es debido a esta identificación de esquemas, que en el cine no se presenta la segunda articulación. Si en el cine existen unidades mínimas desprovistas de significado, éstas actúan de manera diferente a como ocurre en el lenguaje verbal"¹⁵. Podríamos decir incluso que, de existir, se desenvuelven con independencia de los actores del proceso comunicativo (director, su equipo y los espectadores), como resultado de procesos físicos y químicos.

Sin embargo, en este trabajo no entraremos en la discusión, en general ya rebasada, de la existencia de partículas elementales del lenguaje cinematográfico, como los "cinemas" de Passolini, pues consideramos al cine como un continuo analógico en el que es inútil la desarticulación de las imágenes. Nos abocaremos a señalar los recursos que el director utiliza desde la creación de la representación fotográfica hasta la articulación de las secuencias. Es precisamente por sus características analógicas que el mensaje será único e irreplicable, pues como señaló el mismo Passolini: "Si deseamos

¹⁵ GIL Olivo, Ramón. *Cine y lenguaje*, p. 140. .

imaginar un diccionario de imágenes, debemos imaginar un diccionario infinito como permanece infinito el número de las palabras posibles¹⁶; aún más, a diferencia del habla, donde inevitablemente utilizamos palabras del léxico, prácticamente cualquier filmación agrega nuevos signos al léxico cinematográfico. Ello no debe desanimar una sistematización de los recursos de la imagen, pues si bien cada una de ellas es irrepetible, sí se repiten patrones para crearlas y organizarlas, punto de partida para sistematizar el lenguaje del cine, para pensar en una muy particular forma de gramática.

En torno a esto, Gil Olivo señala que en todo lenguaje existen tres niveles que deben manifestarse para que pueda poseer una gramática, ellos son el sintáctico (cómo se ordenan los elementos), el semántico (la significación de tales elementos) y el material (el medio físico que permite articular los mensajes). Sin embargo, en este trabajo interesado primordialmente en la narratividad y en la posible poeticidad del cine, el nivel material puede ser prescindible, pues es un problema más bien técnico cómo se producen las imágenes. En cambio los terrenos sintáctico y semántico serán de primera importancia: nuestro problema es cómo se organizan los elementos significativos en la narración, y como puede ser transgredida esa organización en un sentido poético.

A continuación señalaremos las convenciones o recursos gramaticales de la imagen movimiento, aunque podrían existir más, incluso en formación.

¹⁶ Gil Olivo, Ramón. *Op. cit.*, p. 213.

2.2.1.1 El encuadre.

A decir de Gilles Deleuze "Se llama encuadre a la determinación de un sistema cerrado, relativamente cerrado, que comprende todo lo que está presente en la imagen, decorados, personajes, accesorios. Así pues, el cuadro constituye un conjunto que posee gran número de partes, es decir, de elementos que entran a su vez en subconjuntos y de los que se puede hacer un inventario"¹⁷. Como se dijo antes, con estos elementos analógicos del sistema se pretendió homologar la lengua y el cine en cuanto a la segunda articulación, que algunos ven como obligatoria en cualquier lenguaje, o se ha buscado proponerlos como unidades que hacen las veces de las palabras, señalando que se trata de "objetos signo", según Roman Jakobson, o "cinemas", según Passolini. Pero está claro que cualquier imagen que es reconocida en la pantalla (a excepción de los caracteres escritos) es leída y relacionada con el contexto formado por las demás imágenes mediante la identificación analógica del espectador.

¿Pero qué hace el director con tales elementos al convertirlos en mensajes? En primer lugar mencionaremos el mero hecho de seleccionarlos en un espacio físico, elegir un punto para ubicar la cámara, y el lente que llevará ésta. Actos en apariencia irrelevantes, pero en realidad tremendos en la futura percepción del espectador. El director decide qué es lo que vamos a ver, desde donde lo vamos a ver, hasta que punto y cómo lo veremos. Julio Cortázar narra de la sutileza con que ello sucede: "La primera sorpresa fue estúpida; nunca se me había ocurrido pensar que cuando miramos una foto de frente, los ojos repiten exactamente la posición y la visión del

¹⁷ DELEUZE, Gilles. *Op.cit.*, p. 27.

objetivo; son esas cosas que se dan por sentadas y a nadie se le ocurre considerar"¹⁸.

Exceptuando a los teóricos del cine, por supuesto.

Sin descartar la posibilidad de limitar el encuadre con elementos como iris que abren y cierran, sombras que eliminan parte de su formato, etc., podemos decir que esta visión-representación del mundo está acotada, en cuestión del encuadre, de dos maneras, por el tamaño del plano y por la angulación de la cámara. Veamos sus características:

a) Planos.

A pesar de la ineficacia de cualquier clasificación a causa de los movimientos de cámara, en general los planos se ordenan con fines pedagógicos y de análisis por el espacio que incluyen o, con más precisión, por la porción del cuerpo humano que contienen, esto "determinado por la distancia entre la cámara y el sujeto y por la longitud focal del objetivo empleado"¹⁹. Su nomenclatura varía no sólo entre cada idioma y de país en país, sino aún entre cada autor que los cita o director que los utiliza. Lo que no cambia es el hecho de que se formulan de acuerdo a la relación entre el cuadro y el cuerpo humano. Aquí citaremos la que hace Ramón Carmona²⁰, incluyendo al margen la terminología norteamericana, de uso corriente en nuestro país:

¹⁸ CORTÁZAR, Julio. El perseguidor y otros cuentos, p. 131.

¹⁹ MARTIN, Marcel. El lenguaje del cine, p. 43.

²⁰ CARMONA, Ramón. Op. cit., pp. 96, 97.

-*Plano general* (PG): es el que incluye a la figura humana en su totalidad dentro del encuadre (FULL SHOT);

-*Plano americano* (PA): la figura ocupa el encuadre desde las rodillas hacia arriba;

-*Plano medio* (PM): la figura ocupa el encuadre desde la cintura hacia arriba (MEDIUM SHOT);

-*Primer plano* (PP): el encuadre incluye una vista cercana de un personaje, concentrándose en una parte de su cuerpo, principalmente el rostro, pero también un brazo o una mano (CLOSE UP);

-*Primerísimo Plano* (PPP): encuadre centrado en una cercanía mayor que en el caso anterior (por ejemplo, los ojos, la boca, o el dedo de una mano) (BIG CLOSE UP);

-*Plano de detalle* (PD): el encuadre ofrece una vista cercana de un objeto (INSERT);

-*Plano de conjunto* (PC): el encuadre incluye un conjunto de figuras de cuerpo entero (GROUP SHOT)

El autor no menciona otros dos planos de uso común en los que disminuye la importancia del cuerpo humano:

-*Big long shot* o *Panorámica*: en la que el paisaje desplaza al personaje como referencia, teniendo la posibilidad de ni siquiera incluir a los personajes.

-*Long shot*: que ubica un lugar en el que, por su dimensión relativa, el cuerpo no predomina.

Para el lector en contacto con aspectos teóricos o de realización del cine, podrá resultar extraña y hasta errónea esta clasificación. No obstante, vale decir que las demás, al igual que ésta, presentan diferencias notables entre sí. Aún más, los

movimientos físicos y virtuales de la cámara, así como los desplazamientos de los personajes, obligan a aceptar cualquier clasificación con flexibilidad. Pero aquí no sería lo más importante señalar cual de ellas es más propia para el director o para el analista de mensajes cinematográficos; únicamente nos interesa presentar la amplia gama de posibilidades que tiene el realizador para elegir qué mostrarnos, en qué tamaño y hasta dónde nos permite asomarnos.

Debemos señalar también que el propio plano implica necesariamente la existencia de un entorno invisible. “El fuera de campo remite a lo que no se ve ni se oye, y sin embargo está perfectamente presente”²¹, a pesar de decidir que vemos y desde dónde lo vemos, el director está imposibilitado, y ello aún en su favor, para evitar la suposición de espacios y objetos por parte del espectador.

b) Posición de la cámara.

Es la inclinación que se da a la cámara, resultando angulaciones a las que se conceden significaciones psicológicas. “El número de ángulos es, desde esa perspectiva, infinito, en tanto en cuanto son infinitos los puntos del espacio que la cámara puede ocupar. Por regla general se distinguen, sin embargo, tres grandes categorías: normal, picado y contrapicado”²². Posición normal se considera cuando la cámara se sitúa a la misma altura de lo que filma (altura de los ojos, en el caso de las personas), y apunta a la línea del horizonte. A partir de ahí cualquier inclinación hacia arriba produciría una toma en contrapicada y la inclinación hacia abajo lo haría en picada. Por supuesto lo mismo sucedería cualquiera que fuese la altura de la cámara,

²¹ DELEUZE, Gilles. *Op. cit.*, p. 32.

²² CARMONA, Ramón. *Op. cit.*, p. 101.

no sólo desde la altura de los ojos. Según Carmona "El *picado* observa la materia filmada desde arriba, mientras el *contrapicado* lo hace desde abajo"²³.

2.2.1.2 Enfoque, profundidad de campo, movimientos virtuales y objetivos.

En manos del director está también la decisión de presentarnos imágenes enfocadas o fuera de foco. Por supuesto él podrá dar infinitud de sentidos a este recurso, de acuerdo al contexto; por ejemplo, podría usarse para dar un toque de ensueño a una escena, o simplemente para dirigir nuestra atención sobre determinado elemento en el cuadro mediante una profundidad de campo muy limitada.

En cuanto a los movimientos de cámara virtuales en primer lugar tenemos a los acercamientos y alejamientos mediante la utilización del zoom, en la jerga del medio reconocidos como *zoom in* y *zoom out*. Es importante señalar la notable diferencia de estos movimientos con los que se hacen desplazando la cámara, pues mientras en estos el punto de vista y la perspectiva cambian, con el zoom únicamente se agrandan o empuerqueñecen las imágenes.

Además, la utilización de diversos objetivos, normales, grandes angulares o teleobjetivos, produce diferentes efectos en la imagen (distorsión de proporciones, disminución de la resolución, etc.) que si bien carecen de un significado preciso, el director debe manejar para matizar la significación de la escena.

²³ CARMONA, Ramón. *Op. cit.*, p. 101. De la importancia del encuadre, plano y posición de cámara, escribía ya Bela Bálazs en la década de los treinta: "...es el más intenso medio de caracterización que el cine posee", "sólo mediante configuraciones inhabituales e inesperadas, producidas por encuadres sorprendentes, pueden los objetos antiguos y familiares golpear nuestro ojo con nuevas impresiones"; "los emplazamientos de cámara pueden convertir a los objetos en odiosos, amables, terroríficos o ridículos a voluntad".

2.2.1.3 Movimientos de cámara.

Sin duda un hecho capital en el desarrollo del lenguaje filmico fue la aparición de los movimientos de cámara y su evolución. Incluso algún autor concibió que “La historia de la técnica cinematográfica puede ser considerada en su totalidad como la historia de la liberación de la cámara”²⁴.

Fuera de radicalismos, lo cierto es que desde 1896, cuando a un operador de Lumiere se le ocurrió montar una cámara en una góndola de Venecia (según Marcel Martin)²⁵, hasta la diversificación y aprovechamiento de tales los movimientos con fines narrativos o, adelantándonos, poéticos, el director y el espectador han debido crear y asimilar innumerables convenciones que permiten conjuntar el significado de las imágenes con el sentido narrativo de los movimientos. Imposible dejar de mencionar a creadores como David W. Griffith, quien introdujo al espectador en el espacio de la Babilonia representada en *Intolerancia* (1912) mediante una cámara que se desplaza para entrar en la escenografía²⁶.

Al igual que en el caso de los planos, la siguiente clasificación de movimientos no es única, tanto por los nombres como por su organización, amén de que el director puede

²⁴ MARTIN, Marcel. *Op. Cit.*, p. 36.

²⁵ *Ibidem.*, p. 36.

²⁶ *Ibidem.*, p. 44. Refiriéndose a la cinta *Sin aliento*, de Jean-Luc Godard, Marcel Martin señala: “la cámara móvil en todo momento crea una especie de dinamización del espacio, que en vez de permanecer en un cuadro rígido se hace fluido y vivo: los personajes parecer arrastrados por una coreografía (casi se podría hablar de una *función coreográfica* de la cámara en la medida en que ésta baila)... los incesantes movimientos de la cámara, al modificar en cada momento el punto de vista del espectador sobre la escena, completan un papel un tanto análogo al del montaje y acaban por darle al film un ritmo propio...”.

No obstante, también puede producir efectos contraproducentes, como en el caso de la famosa cinta *La dama del lago* (1947), de Robert Montgomery, en la que la cámara subjetiva hecha permanentemente desde el personaje principal termina por ser un martirio para el espectador.

combinarlos de las más diversas maneras, lo que no es obstáculo para poder reconocerlos y analizarlos en función de la escena en que se utilizan.

-Girando sobre su eje:

-*Panning o Panorámica*. Se trata de la imagen filmada con la rotación la cámara sobre su propio eje en dirección horizontal, de derecha a izquierda o izquierda-derecha.

-*Tilt*. La cámara gira de arriba abajo o viceversa. Se denomina *tilt up* o *tilt down* según la dirección del movimiento, ascendente o descendente.

-Desplazamientos:

-*Travelling*. Se obtiene cuando la cámara se desplaza horizontalmente sobre un soporte móvil, generalmente un carrito sobre rieles o un automóvil. En el medio se conoce a la plataforma sobre rieles como *dolly*, por lo que cuando el desplazamiento se hace acercándose al sujeto se le llama *dolly in*, y cuando se aleja *dolly out*.

-*Grúa*: La cámara se eleva o descende, avanza o retrocede con la libertad que da ese dispositivo.

-*Cámara en mano*. El camarógrafo se desplaza sin ayuda de elementos mecánicos, obteniendo sensaciones de movimientos naturales.

-*Steadycam*. La cámara se fija al cuerpo del operador mediante un armazón, su fin es similar al de la cámara en mano, aunque el dispositivo utilizado estabiliza parcialmente los movimientos de ella.

2.2.1.4 El montaje.

Si hubo quien consideró los movimientos de cámara como el asunto central en el desarrollo cinematográfico, aún más fueron los que atribuyeron tal cualidad al montaje. “En un periodo de la cinematografía soviética se creyó que el montaje lo era todo. Actualmente finalizamos otro periodo, en el que el montaje se considera nada”, escribió Sergei Eisenstein en su libro *El sentido del cine*²⁷. Y debemos considerar que los soviéticos no fueron los únicos en encumbrar este recurso, decía Orson Welles: “Para mi estilo, para mi visión del cine, el montaje no es un aspecto, *es el aspecto*”, “El único momento en que se puede ejercer un control sobre el film es el montaje (...) las imágenes por sí mismas no son suficientes; son muy importantes pero no dejan de ser imágenes. Lo esencial es la duración de cada imagen, lo que sigue a cada imagen: toda la elocuencia del cine se fabrica en la sala de montaje”²⁸. No obstante, la aclaración de Welles es muy pertinente: *para mi estilo, para mi visión del cine*, lo que significa que cada autor podría privilegiar otro recurso o todos si lo desea.

Pero es necesario ya definir el montaje, Carmona nos proporciona una noción breve y concisa: montaje es “la operación destinada a organizar el conjunto de planos que forman el film en función de un orden prefijado (es) un *principio organizativo* que rige la estructuración interna de los elementos fílmicos visuales y/o sonoros”²⁹. Sólo en este sentido, de la articulación de elementos, podría compararse el montaje con la articulación de la lengua, aunque salta a la vista que cada uno tiene características y propiedades extraordinariamente diferentes, por ejemplo, la inmediatez de la lengua y

²⁷ EISENSTEIN, Sergei. *El sentido del cine*, p. 11.

²⁸ MITRY, Jean. *Op. cit.*, p. 17.

²⁹ CARMONA, Ramón. *Op. cit.*, pp. 109, 110.

la planeación del montaje, el uso cotidiano e ineludible de uno y el carácter técnico/industrial y artístico del otro.

Por su parte, Eisenstein le atribuyó un objeto y función esenciales: *“la necesidad de la exposición coordinada y sucesiva del tema, el contenido, la trama de la acción, el movimiento dentro de la serie filmica y su acción dramática como un todo”*³⁰. Coincidiríamos con él en el hecho de que unir trozos de película va mucho más allá de una necesidad meramente práctica por las limitaciones lógicas de los tiempos de filmación y proyección.

A partir del hecho de la intencionalidad con que se unen dos imágenes distintas, Eisenstein desarrolló su teoría de la yuxtaposición: *“dos trozos de película de cualquier clase, colocados juntos, se combinan inevitablemente en un nuevo concepto, en una nueva cualidad que surge de la yuxtaposición”*³¹.

Imposible eludir su teoría de la yuxtaposición (que sin duda prodigó de secuencias inolvidables a sus películas); no obstante también es innegable que el montaje en general obedece a razones meramente descriptivas o narrativas, en las que no se busca crear nuevas significaciones a partir de la unión de dos imágenes diferentes, sino obtener una continuidad en la historia, aunque también en el desarrollo narrativo es posible explotar el recurso de la yuxtaposición. Eisenstein también aportó una clasificación del montaje que considera desde aspectos meramente técnicos hasta los propiamente intelectuales; de acuerdo a ella, el director tiene la posibilidad de

³⁰ EISENSTEIN, S. *Op. cit.*, p. 11.

³¹ *Ibidem.*, pp. 11, 15. Ilustrada por supuesto con el clásico ejemplo de la mujer de negro + la tumba = viuda. No obstante, en el mismo texto Eisenstein reconoce que quizás se puso demasiado énfasis en la yuxtaposición misma, descuidando el “análisis de la verdadera naturaleza de las piezas yuxtapuestas”.

establecer uniones de planos, escenas y secuencias recurriendo a los siguientes aspectos: *métricos*, corte y unión de fragmentos considerando la creación y repetición de compases; *rítmicos*, que considera la longitud y repetición de los encuadres de acuerdo al interés de cada imagen; *tonales*, montaje relacionado con las características emocionales de cada fragmento; o *intelectuales*, en los que la unión de fragmentos se establece considerando “el conflicto y la yuxtaposición de las emociones intelectuales acompañantes de las imágenes”³².

Sin embargo, debido a que definimos, en parte, a la poesía por su contraposición a la narrativa, la clasificación básica de Marcel Martin nos será de mucha utilidad: “Llamo ‘montaje narrativo’ al aspecto más sencillo e inmediato del montaje, que consiste en reunir planos, según una secuencia lógica o cronológica con vistas a relatar una historia, cada uno de los cuales brinda un contenido fáctico y contribuye a que progrese la acción desde el punto de vista dramático (...) En segundo lugar, existe el montaje expresivo, basado en yuxtaposiciones de planos que tienen por objeto producir un efecto directo y preciso a través del encuentro de imágenes”³³.

Es, pues, evidente que la idea de un mensaje no narrativo, eventualmente poético, no es cosa reciente, en cierto modo se asemeja a la yuxtaposición propuesta por Eisenstein y a la definición del montaje expresivo de Martin. Sin embargo en ambos casos es posible que el montaje sea utilizado con fines de relatar, que sigan la línea (aunque se unan imágenes aparentemente no relacionadas) de encadenar una sucesión de hechos, un desarrollo en el tiempo a través de los cambios en la pantalla.

³² EISENSTEIN, Sergei. *La forma del cine.*, pp. 72,81.

³³ MARTIN, Marcel. *Op. cit.*, p. 144.

Por otra parte, acercándonos a estudios de corte estructuralista podríamos afirmar con Gil Olivo que “Al comenzar a ser intervenida la cinta después de filmar acontecimientos reales o escenificados, se pone en funcionamiento un método propio a la distribución del nivel sintáctico, y cuyas características son la combinación y la selección”³⁴.

Debemos mencionar también que la forma de manejar el montaje desató polémicas entre los teóricos/realizadores desde los años veinte. Baste citar como ejemplo la oposición de ideas entre Dziga Vertov y Koulechov. El primero consideraba al montaje como un medio de reordenamiento para articular nuevamente la realidad impresionada, “la distribución de planos mediante la combinación y la selección o conmutación de éstos era el eje motor de su método”³⁵. Koulechov, por su parte, no sólo busca tal reorganización, “sino que a la vez busca saturarlos de un contenido que estimule en una dirección dada la atención del espectador”. En sus experimentos “Cada plano se ve modificado en su sentido (emocional o intelectual, etc.) de acuerdo a su relación con otros planos”³⁶, el ejemplo clásico es el experimento en que unió la cara de un actor a diversas imágenes (un paisaje, una mujer, un hombre apuntando a la cámara y a un féretro) En cada uno de ellos sus espectadores percibieron diferentes expresiones en el rostro, aunque este era la misma fotografía.

A partir de sus propios postulados, Pudovkin, Bela Balazs, Koulechov o Eisenstein construyeron intrincadas clasificaciones del montaje. No obstante aquí referiremos la

³⁴ GIL Olivo, R. *Op. cit.*, p. 198.

³⁵ *Ibidem.*, p. 199.

³⁶ *Ibidem.*, p. 201.

propuesta por Marcel Martín, ello debido a que su elaboración a mediados de siglo le permitió una visión panorámica de los clásicos del montaje, hecho que le llevó a definir mejor los criterios para su clasificación:

-Montaje rítmico: Este “concieme a la longitud de las tomas, determinada por el grado de interés psicológico que suscita el contenido”. “Si cada toma se corta exactamente en el momento en que disminuye la atención para ser reemplazada por otra, ésta estará siempre en vilo y se podrá decir que la película tiene ritmo.” “Lo que se denomina ‘ritmo cinematográfico’ no es, pues, la captación de las relaciones de tiempo entre las tomas; es la coincidencia entre la duración de cada plano y los movimientos de la atención que suscita y satisface”.³⁷

-Montaje ideológico: Con él se “designa a las relaciones entre tomas destinados a comunicarle al espectador un punto de vista, un sentimiento o una idea más o menos precisos y generales.”³⁸

-Montaje narrativo: Ya atado en la dicotomía entre el montaje narrativo y expresivo expuesta por el propio Martín, encuentra su función en enlazar cronológicamente las imágenes para desarrollar una serie de acontecimientos.

Dentro de este aún podríamos distinguir variantes:

Montaje lineal: orden lógico y cronológico.

Montaje invertido: “alternan el orden cronológico a favor de una temporalidad muy subjetiva y eminentemente dramática, y que salta al pasado para volver al presente”³⁹.

³⁷ MARTIN, Marcel. *Op. cit.*, p. 161.

³⁸ *Ibidem.*, p. 165.

³⁹ *Ibidem.*, p. 168.

Debemos referirnos también a los tres tipos de montaje de acuerdo a la alternancia de imágenes de dos secuencias diferentes.

-Montaje alternado: También conocido como cross cutting, básicamente es presentar intercaladas escenas diferentes, cuando se suceden simultáneamente.

-Montaje paralelo: Las escenas se alternan al igual que en el anterior, sin embargo en este caso no son simultáneos en la historia narrada.

-Montaje convergente: Es una variación del primero, la diferencia sustancial es que las escenas alternadas convergen hacia un único lugar en un único tiempo.

Es importante señalar que más que tres tipos de montaje diferentes: rítmico, ideológico y narrativo, se trata de tres aspectos que se pueden manejar conjuntamente, ¿Qué sería de una narración sin ritmo? ¿Por qué no encontrar fundamentos ideológicos en el montaje narrativo? ¿O bien, sucesión de hechos en un montaje que proponga ideologías con la unión de imágenes?

Así pues, sobre cualquier clasificación, es importante señalar finalmente la utilidad práctica del montaje; al respecto Jean Mitry afirmó: "...en cine, la multiplicidad de puntos de vista nos devuelve no sólo el sentido del espacio, sino además su corolario: el sentido del movimiento. Gracias al montaje podemos cambiar a cada instante de punto de observación..."⁴⁰.

Por último, se deben señalar el que el montaje es no pocas veces apoyado por innumerables artificios técnicos: disolvencias, encadenados, cortinillas, iris, fade in,

⁴⁰ MITRY, Jean. *Op. cit.*, p. 40.

fade out, etc.⁴¹, los cuales pueden ser cargados de variados sentidos por el director a través de la trama: elipsis de tiempo, viaje, pérdida del conocimiento, etc.

2.2.1.5 Elementos técnicos: iluminación, color y b/n.

Marcel Martín llama a estos recursos *no específicos* por el hecho de que no son exclusivos del cine, sino que son usados por otras artes (teatro, pintura, etc.)⁴². No obstante es innegable que son definitivos en el sentido de los mensajes, en cuestiones que van desde la simple apreciación u ocultamiento de elementos icónicos, hasta la creación de atmósferas por la asociación de grados de iluminación y colores con actitudes como el suspenso, la alegría o el terror. A decir del inglés Ernest Lindgren, “La iluminación sirve para definir y modelar las siluetas y los planos de los objetos, crear una sensación de profundidad espacial y producir una atmósfera emocional y hasta algunos efectos dramáticos”⁴³. Indispensable es mencionar también el manejo de las sombras, elemento explotado en extremo por la corriente expresionista, evocada por autores de todo el mundo.

En cuanto al color, su principal manejo es la elección de película en blanco y negro y/o la de color. “En los orígenes del cine, las dificultades tecnológicas para impresionar colores en la película hicieron que el blanco y negro fueran la norma y el color una elección significativa... Hoy es el blanco y negro, el que indica la elección significativa” (y ello lo podemos comprobar simplemente al comparar las cintas *La fórmula secreta* y *Tequila*, hechas en blanco y negro y color, respectivamente). “El

⁴¹ BALASZ, Bela. *Op. cit.*, p. 144

⁴² MARTÍN, Marcel. *Op. cit.*, p. 63.

⁴³ *Ibidem.*, p. 64

blanco y negro o el virado en sepia en el interior de un film en color puede indicar un intento de producir efecto de realidad”⁴⁴ (esto aunque paradójicamente la realidad tenga color), dice Ramón Carmona; no obstante, debemos señalar que éste y otros sentidos de tal recurso dependen fundamentalmente del contexto en el que se utiliza. Por tanto será labor del director adecuar el mensaje a su intención, al mismo tiempo que acercarlo al entendimiento de los espectadores.

2.2.2 Notaciones gráficas.

Dentro de los filmes podemos encontrar imágenes que a pesar de su carácter fotográfico forman parte de códigos no analógicos, es decir, de sistemas de signos caracterizados por responder a una convención social, por manifestarse con elementos ajenos a la naturaleza del referente. Los ejemplos son múltiples: letreros de objetos o ubicaciones en los escenarios, los créditos, las señales de tránsito, un calendario, una carta, títulos, subtítulos, etc.

Carmona establece una división básica⁴⁵:

- *Diegéticos*: pertenecientes a la historia narrada (nombres de restaurantes, calles, libros de los personajes, etc.).
- *No diegéticos*: “exteriores al mundo narrado, pero que informan de alguna manera sobre la narración” (créditos, títulos de las partes de la película, fechas y lugares, etc.)

⁴⁴ CARMONA, Ramón. *Op. cit.*, p. 103.

⁴⁵ *Ibidem.*, p. 105.

Un análisis minucioso de estos códigos implicaría un estudio semiótico que poco tendría que ver con el cine. Por ello en nuestro caso sólo pueden ser considerados en función de la imagen con la que se presentan, o la ausencia de ésta en su caso.

2.2.3 Sonido fónico.

Desde la aparición del cine sonoro, la participación de signos fónicos de la lengua ha sido prácticamente inseparable de nuestro concepto del film. Toda articulación, onomatopeyas incluidas, pueden ser contenida en este apartado. El diálogo entre los personajes es la forma más común en que se presenta, no obstante también aparece en la voz de un narrador omnisciente, de la voz interior del personaje, de un aparato radio o T.V. encendido, etc.

De acuerdo a la presencia o ausencia de quien emite la palabra, el sonido fónico puede clasificarse en el cine de la siguiente forma⁴⁶:

- In: quien habla está en la imagen y podemos ver que habla.
- Out: quien habla está en el espacio circundante al encuadre pero no lo vemos, únicamente escuchamos su voz (un interrogatorio policiaco en el que sólo vemos al detenido, por ejemplo).
- Off: escuchamos la voz de un narrador, posiblemente un personaje de la historia, en una escena en la que él naturalmente no está, o bien estuvo hace tiempo.

⁴⁶ CARMONA, Ramón. *Op. cit.*, pp. 107, 108.

- Through: quien habla está en el encuadre, pero no le vemos hablar porque quizás está de espaldas, o bien la cámara hace un close up a sus ojos, por ejemplo.

- Over: una voz en off que se produce en forma paralela a las imágenes, pero sin el fin de establecer un relato de los hechos, sino más bien como un acompañamiento que las enriquece con otras ideas, más allá de describirlas o dar un punto de partida a la acción de la escena.

2.2.4 Sonido musical.

Mucho antes del advenimiento del cine propiamente sonoro, fue evidente la posibilidad y conveniencia de acompañar las imágenes con música. Por eso ya en la época del cine mudo fueron compuestas partituras para algunas cintas (Martín menciona algunas en el texto citado); es bien sabido que “prácticamente cada sala disponía de un pianista o de una orquesta, encargados de acompañar las imágenes con efectos sonoros de acuerdo a una partitura compuesta especialmente o con indicaciones proporcionadas, a veces de un modo preciso, por la empresa productora”⁴⁷.

Sin duda la aparición de la banda sonora en las películas motivó una mayor atención de los creadores sobre el aspecto musical. El acompañamiento ya no sería improvisado o interpretado en estilos diversos por instrumentos no previstos. Desde ese momento la música sería una sola donde fuere a proyectarse la cinta.

⁴⁷ MARTIN, Marcel. Op. cit., p. 131.

Desde entonces el uso de la música ha sido punto de debate. Básicamente existen dos posturas: la que propone y utiliza la música como mero acompañamiento de lo que se ve en la pantalla, y la que a su vez plantea que la música debe expresar un contrapunto de la imagen para crear nuevas sensaciones, a la manera en que lo hace la yuxtaposición de imágenes.

Al margen de ello, músicos como Aaron Copland, o críticos como Mark Evans, o teóricos del cine como el propio Eisenstein han elaborado diversas clasificaciones funcionales de la música en el cine más o menos similares entre sí. Sin embargo, vale la pena señalar inicialmente la gran división propuesta por Roger Manvell y John Huntley⁴⁸. Los autores señalan la existencia de la música realista y la música funcional. Por la primera se entiende aquella que además de escucharse podemos ver a quien la ejecuta, el aparato que la reproduce, o bien, simplemente la escena se desarrolla en un lugar en que por experiencia sabemos que hay música: el vestíbulo de una sala de conciertos, un auto, el interior de un bar, etc. En cuanto a la funcional, se trata de aquella que aparece sin que en el encuadre ni en el entorno exista una fuente aparente que la produzca.

Ahora bien, de acuerdo a la función específica de la música nos permitimos esbozar una clasificación apoyándonos en las muchas existentes:

- *de atmósfera*: acompaña la acción del individuo, sus desplazamientos, sus acciones en general (suspenso, romance, persecución, infancia, etc.)

⁴⁸ VEGA, Carlos. Influencia de la música de cine sobre el espectador. Tesis de licenciatura, p. 44.

- *psicológica*: la ubicamos en el interior del personaje; a diferencia de la anterior, acompaña únicamente el estado de ánimo del individuo (reflexión, desconcierto, alegría).

- *de enlace*: une acciones de diferentes escenas, cierra una para comenzar otra, permite delimitar una época en la vida del personaje, etc.

- *de acción*: se utiliza recurrentemente para enfatizar cuando el personaje ejecuta un movimiento, como volar, correr, nadar e incluso pensar.

Como es normal en el lenguaje cinematográfico, resultaría imposible en la práctica caracterizar con absoluta precisión que función desempeña la música en determinada escena, pues incluso puede desarrollar varias a la vez, al igual que puede transformarse de música real a funcional o viceversa.

Nuevamente esta clasificación más que encasillar, permite vislumbrar las infinitas posibilidades del director en el aspecto musical.

2.2.5 Ruidos y sonidos analógicos.

A pesar de que en el origen del cine sonoro se privilegió la inclusión de voces y de música, la aportación de los sonidos que se producen en la acción, dentro y fuera del encuadre, fue un gran aporte para acercar el espectáculo a la verosimilitud, a la identificación del film con la realidad por parte del espectador. Sobre la autenticidad de los ruidos analógicos es importante señalar que puede producirse y grabarse efectivamente en el rodaje (sonido directo), o bien pueden ser grabados en estudio o en lugares diversos donde se producen naturalmente, adicionándose posteriormente a la

imagen. Este hecho, sin embargo, puede pasar desapercibido por el espectador, desempeñando el sonido las mismas funciones en ambos casos.

Innecesario sería extendernos en decir que, al igual que la música, los ruidos pueden ser realistas o funcionales. O bien que pueden acompañar a la imagen en funciones de atmósfera, estado psicológico, apoyando al montaje, o simplemente como parte de la acción que se desarrolla.

Carlos Vega aboga en su tesis de licenciatura a favor de este sonido: “los ruidos reales serán siempre preferibles a cualquier música no justificada y sobre todo a música imitativa de la imagen sin aportar, en conjunto, un nuevo discurso al film”⁴⁹. Es fácil entender que, al fin ambos sonido, la música y el ruido pueden funcionar de la misma forma en un film, pero ello no significa que dé lo mismo utilizar uno u otro.

Para finalizar, es importante señalar que la ausencia de sonido en cualquiera de sus formas, el silencio absoluto, es igualmente susceptible de ser utilizada con fines dramáticos. Baste pensar simplemente en el efecto que puede tener la abrupta interrupción de un diálogo, o el silencio repentino de un músico.

2.3 LA POSIBILIDAD POÉTICA EN EL CINE.

Como es evidente, de los elementos que dispone, las imágenes analógicas son el recurso principal del director para articular sus mensajes, para contarnos una historia, para experimentar o para hacer poesía. En torno a ellas y sus características - encuadre, Iluminación, montaje, etc.- las notaciones gráficas y los diferentes tipos de sonido se manifiestan y significan, creando el conjunto un continuo narrativo

⁴⁹ VEGA, Carlos. *Op cit.*, p. 147.

relativamente semejante a la realidad, sobre todo si lo comparamos con la representación que de ella hace la lengua. Jean Mitry apuntó: "El autor quiere hacer participar de su visión de mundo o de su forma personal de ver las cosas. Al hacerlo no digo 'esta realidad no tiene más que un sentido, el que os muestro', sino 'entre los diferentes aspectos de las cosas que os muestro, he aquí el que para mí tiene sentido'"⁵⁰.

Debemos reconocer que cada uno de los elementos mencionados en el capítulo anterior es tan complejo que podría dedicarse un capítulo o más a cada uno de ellos, basta pensar en el montaje, la iluminación o en el propio sonido fónico. Sin embargo, aquí es suficiente identificarlos y caracterizarlos en su uso cinematográfico.

También es importante señalar que, aún más que en la lengua, el señalamiento de que tal recurso es utilizado en sentido poético es definitivamente relativo. Una imagen o un ruido aparentemente fuera de contexto, una sucesión de planos en apariencia incoherente, una posición de cámara extraña o una variación del encuadre, una incongruencia entre un personaje y un escenario, etc., pueden o no funcionar poéticamente en la percepción y lectura del espectador. Puede ser también que el director transmita de forma poética sus estados anímicos sin enterarse siquiera (como en la escritura, quien ejerce la poesía no necesita plantearse las vicisitudes de un trabajo como este), o bien lo haga con toda intención y tal vez no logrará un nivel aprehensible para el gran público. Eventos azarosos que igual suceden en el ámbito literario.

⁵⁰ MITRY, Jean. Op. cit., p. 48.

En última instancia, la única referencia más o menos segura para nuestro análisis de las películas de Gámez es la observación cuidadosa y la identificación de los elementos que de alguna manera quedan fuera de la lógica narrativa que el discurso cinematográfico ha usado, a decir verdad nunca con estricto apego, durante sus cien años recién cumplidos. A diferencia de la poesía escrita, en la que, como vimos antes, es factible señalar en qué forma se transgreden las normas del lenguaje en una frase, al ver el fenómeno correspondiente en el cine resultará imposible calificar estrictamente como violaciones gramaticales los lances poéticos, pues es un hecho que cada película puede establecer sus propias convenciones. No obstante, ello no elimina la posibilidad de descubrirlas como extrañas, originales, novedosas, o simplemente excepcionales en el común de las películas; en otras palabras, podemos descubrir que ese o aquel recurso no aportan a la narración de una historia coherente.

Pero antes de avanzar en el análisis que nos interesa, documentaré brevemente otros intentos de expresión no narrativa en el cine, en algunos casos con intenciones expresas de hacer poesía.

En realidad la búsqueda de elementos significativos sin manejo narrativo es casi tan vieja como los intentos de hacer del cine un medio para contar historias. Mientras autores como David W. Griffith revolucionaban los recursos del cine para dejar atrás su manejo teatral, para la creación de un lenguaje propio de este medio, otros creadores buscaban acercar al cine a las formalidades de la música, de la pintura o de la poesía, produciéndose así, especialmente en los años veintes, numerosas cintas catalogadas como de vanguardia o experimentales.

El movimiento más importante de esos años (y que ha mantenido alguna influencia constante hasta la fecha) fue el expresionismo alemán, aunque por su importancia y características se trató de algo más que un movimiento de vanguardia. Es bien sabido que el uso de juegos de luces y decorados sin el objetivo último de dar a conocer un hecho o un lugar, sino para “expresar, significar por los contrastes de sombras y luces, por claroscuros extraños”⁵¹, fue una forma de inducir estados anímicos al espectador. En ese sentido podemos considerar al expresionismo como una manera de hacer poesía con la imagen, con los decorados. Ahora bien, al igual que en la lengua, el uso reiterado de un recurso (un tipo de frase, un encuadre, la iluminación, etc.) debilita su fuerza evocadora, acercando más y más al espectador a una conceptualización que lo aleja cada vez más de las connotaciones, de los juegos de significado y las múltiples interpretaciones, de la poesía.

También en la década de los veinte se pretendió que el cine comunicara, como la música, a través del “ritmo puro”. Autores como Abel Gance lograron secuencias memorables que unían elementos diversos mediante un ritmo que les hacía altamente significativos. Jean Mitry señala: “Gance quería desembocar en la creación de un ritmo visual puro, en una significación establecida sobre el valor *duración* de las imágenes. Aportando en algunas de sus partes (locomotora a toda velocidad, muerte de Norma Compund) no sólo la noción o el sentimiento, sino una afectiva *sensación* de “crescendo” debido a una continuación de planos cada vez más cortos, *La rueda* (1922) marcó un giro decisivo en la evolución del cine”⁵². Durante esos años no pocas

⁵¹ MITRY, Jean. *Historia del cine experimental*, p. 63.

⁵² *Ibidem.*, p. 85.

cintas buscaron alejarse definitivamente de la narración para expresar mediante las imágenes y su ritmo. Ya desde antes de la primera guerra “muchos de los pintores y poetas modernos veían las posibilidades que el cine encerraba”; “En Francia Apollinaire y Desnos abrieron el camino para un cine ‘poético’, destinado a continuar el lenguaje mágico de Rimbaud”⁵³. Estas ideas fueron seguidas aquella década en cintas como *Sinfonía diagonal* (1921), del pintor Viking Eggeling; *Le retour à la raison* (1923), del también pintor y fotógrafo estadounidense Man Ray; o *Ballet mecánico* (1926), de Fernand Léger –otro pintor- entre otras.

Sobre este tipo de películas, el escritor Peter Weiss opinó: “...cuando vemos los filmes y queremos comprenderlos, no hay más remedio que adentrarnos en ellos husmeantes, siguiendo nuestro sentido poético”. Pero, más que entenderlos rigurosamente, el espectador debe estar atento a experimentar las sensaciones que le son transmitidas. Según Weiss, “En este caso olvido en seguida de que se trata, apenas logro distinguir los personajes, no me oriento en el ambiente, no me interesa en absoluto de que hablan, y la llamada conclusión me importa un bledo. Pero allá convivo, se pone en movimiento la actividad de mis impulsos y mis fantasías, me intriga constantemente el asunto, quiero resolver sus enigmas”⁵⁴. Y es que no sería posible contemplar de otra manera estas cintas sin historia, en las que los autores buscaron lo que Abel Gance denominara “la música de la luz”.

A fines de la misma década el surrealismo irrumpió también sumándose a las vanguardias, distinguiéndose por supuesto el trabajo de Luis Buñuel en *Un perro*

⁵³ WEISS, Peter. *Informes*, p. 12.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 19.

andaluz (1929) y *La ciudad de oro* (1930). Dejando de lado los experimentos formalistas en la composición de las imágenes y en el montaje, Buñuel -en colaboración con Salvador Dalí- plasmó con estilo bizarro una organización de las imágenes correspondiente a los impulsos oníricos, disponible para su interpretación en múltiples sentidos.

Ya en los treinta, el francés Jean Vigo también dejó de lado los experimentos formales y contrapuso a la vehemencia onírica de Buñuel el relato realista de una historia. Su prematura muerte (a los 29 años) limitó su obra dos películas (aunque colaboró en la realización de otras), *Cero en conducta* (1933) y *L'Atalante* (1934). En ambos casos, la sencillez de sus anécdotas contrasta con la riqueza de las imágenes y su organización, que le ha valido a Vigo un lugar privilegiado entre los poetas del cine.

Un vistazo somero a las películas de Gámez nos permitirá descubrir algunas similitudes con las vanguardias, aunque sólo podríamos hablar de una influencia directa en los casos en que se pudiera confirmar que Gámez tuvo acceso a esos materiales. Ejemplos de tales semejanzas son la organización del montaje de acuerdo al ritmo musical de Vivaldi y Stravinski en *La fórmula secreta*, aunque muy lejana de la búsqueda del ritmo puro a través de las imágenes; por supuesto también las secuencias que parecen extraídas de un sueño suelen catalogarse como influencia de Buñuel, especialmente de *Un perro andaluz*; baste recordar al machetero que se convierte en una mujer para la cámara y para los delirios eróticos de su compañero, mientras viajan sobre los bultos que transporta un camión en pleno Periférico.

Pensando en la realización de cintas de vanguardia (experimentales) desde los años veinte, debemos aceptar que las películas objeto de este trabajo son tardías. Sin embargo, hay que señalar desde ahora características que las distinguen: a pesar de la importancia de la música y del sonido en general, el ritmo musical no es elemento cien por ciento rector de su organización, está supeditado a la intensidad emocional del mensaje visual; ello simplemente porque las imágenes por sí mismas son en general más significativas que el sonido (con excepciones notables como los textos de Juan Rulfo, donde cuando menos son equivalentes). No existe el extremo cuidado en los decorados y en la iluminación a la manera del expresionismo (aunque no se descarta); tampoco está regida totalmente por los encadenamientos oníricos característicos de *Un perro andaluz.*; ni hace una narración convencional como en las películas de Vigo. Como veremos adelante, si bien estas características pueden descubrirse en secuencias específicas de *La fórmula secreta* y *Tequila*, ambas películas contienen elementos conformados por la visión de mundo del autor, desde la temática hasta su formación como fotógrafo.

Por otra parte, fuera de los movimientos de vanguardia, diversas cinematografías tienen autores considerados comúnmente como poetas del cine. Pienso sobre todo en directores como el ruso Andrei Tarkovski o el japonés Akira Kurosawa. Es difícil establecer un punto de comparación entre estos cineastas y Rubén Gámez, debido a que ninguno de los dos renuncia —como el sonoreño— a contarnos una historia. No obstante es innegable que ambos directores enriquecen sus películas con secuencias llenas de connotaciones. Pensemos, por ejemplo, en la búsqueda de elementos maravillosos e inalcanzables en *Stalker* (1980); o la emotiva referencia a la historia del

monje que riega todos los días el tronco seco en *El sacrificio* (1986); o, pensando en Kurosawa, el río que corre a espaldas de *Derzu Uzala* (1975); mientras explica a los soldados rusos su forma de ver la vida, o la carrera en cámara lenta de la anciana sobreviviente al holocausto, mientras la lluvia la detiene y sus nietos la persiguen, en la cinta *Rapsodia en agosto* (1991). Incluso en algunos directores que nunca son mencionados como “poetas del cine”, podemos encontrar secuencias o elementos de este tipo; pongo como ejemplo la inserción de un plano en el que el viento barre las hojas secas de la calle y de un prado en *El Padrino II* (1974), de Francis Ford Coppola, a ella antecede una serie de breves planos en los que vemos cómo son eliminados uno a uno los enemigos del gangster Michael Corleone (Al Pacino), sobra decir que ellos son sustituidos por las hojas secas que se lleva el viento. Así pues, resultaría más que aventurado afirmar que un director es mejor poeta que otro. Lo cierto es que el observador atento descubrirá en las cintas de Rubén Gámez (especialmente *La fórmula secreta*) un extenso compendio de transgresiones a las convenciones de la narrativa cinematográfica, cuyo análisis es materia del siguiente capítulo.

III EL ESTILO DE RUBÉN GÁMEZ.

3.1 LAS PELÍCULAS.

Pensada en forma cuantitativa, la obra de Rubén Gámez difícilmente podría considerarse relevante en el cine mexicano, pues únicamente los dos trabajos analizados en esta tesis se separan de su reconocida trayectoria de realizador de cortometrajes (algunos lo llaman documentalista, aunque con buenas razones él rechaza tal encasillamiento) y fotógrafo de comerciales. No obstante, su estilo, la manera de comunicar en la pantalla, es suficiente para hacer de su material objeto de citas y estudio. Además, hay que decir que las notables características de *La fórmula secreta* y *Tequila* no están del todo ausentes en otros de sus cortometrajes. Caso ejemplar de ello es *Los murmullos* (1980), cinta recreadora y evocadora de la realidad de los habitantes de Juchitepec, Estado de México, que atinadamente Gabriela Yanes descubre, junto con las dos que nos ocupan, como trabajo paralelo a la creatividad rulfiana en la literatura, ello en su tesis *La adaptación cinematográfica: Juan Rulfo y el cine*. Aunque considero un tanto injusto recordar a Gámez sólo con motivo de la participación del escritor jalisciense en el cine. Incluso es común escuchar que *La fórmula secreta* fue realizada a partir de un texto de Rulfo, cuando fue exactamente al revés, Rulfo se inspiró en las imágenes de Gámez. No obstante, tampoco podemos negar la influencia del escritor sobre el cineasta.

En su trabajo, Yanes nos revela a Gámez como el mejor traductor al cine del universo de *Pedro Páramo* y de *El llano en llamas*. "Ninguna de las dos (*La fórmula* y *Murmullos*) es, en sentido estricto, adaptación de un texto de Rulfo. Pero sí podemos

decir que ambos son el equivalente cinematográfico más cercano a la prosa rulfiana”¹. La autora encuentra la influencia del escritor sobre el cineasta desde el título de *Los murmullos*, nombre que antecedió al definitivo de la novela *Pedro Páramo*. Pero continúa a través de secuencias específicas: “Hay una toma de una hilera de campesinos que suben una cuesta muy empinada: ecos de ‘El hombre’, de ‘Paso del norte’. Las tomas a cuadro de rostros serios y herméticos de los campesinos nada tienen que ver con la visión generalmente folclórica del campesinado mexicano que ha sido una constante en las adaptaciones de Juan Rulfo al cine”². De esta visión tradicional tomemos como ejemplo la versión de *Pedro Páramo* dirigida por Carlos Velo. En ella se recrea el universo anecdótico de la Media Luna, la historia de Juan Preciado, de su padre y de la gente que los rodea, a cada instante la cinta se adorna con las frases sentenciosas que parecen haber sido buscadas con esmero en la novela para pasarlas al guión. La cinta nos ilustra paso a paso los desplantes de don Pedro y de su hijo Miguel, interrumpiendo la narración para presentarnos los encuentros de Juan Preciado con las ánimas que deambulan por el pueblo. Sin embargo, el velo de magia y de misterio de la obra literaria se diluye precisamente en el carácter narrativo de la película. Ello se debe a que el encanto no sólo reside en la historia ni en las frases contundentes de los personajes, sino en la forma en que Rulfo organizó sus elementos. La manera en que los murmullos se entrelazan, especialmente en la segunda parte del

¹ “La fórmula de los murmullos”, en *Nitrato de plata* núm. 13, p. 6.

² *Ibidem.*, p. 8.

texto. De las caracterizaciones típicas baste pensar en la gastada presencia de Ignacio López Tarso como Fulgor Sedano, capataz de Pedro Páramo.

Pero sería injusto criticar a los adaptadores por su trabajo, acaso se trata de obras imposibles de traducir a la pantalla sin que pierdan algunos de sus elementos, siendo el sentido poético el más difícil de captar.

Tal vez el éxito de Gámez para crear un mundo similar al de Rulfo está precisamente en olvidarse de seguir literalmente sus textos, sus historias, pero abocándose a crear, a expresar sus propias ideas sin miedo a que el estilo lejano y ensortijado de Rulfo se perfile en su cine. Me explico: al igual que los personajes del escritor, Gámez nos hace llegar su voz desde lejos, percibimos su visión de México como un murmullo lejano y vago que nos habla de una realidad patente, aplastante; Gámez hace de México otro Comala que él quiere describirnos, aunque para ello tenga que desenterrar a los mexicanos del inframundo, a los no beneficiarios del desarrollo. A través de su estilo, Rulfo nos sumerge sutilmente para conocer a los del más allá; el cineasta hace lo propio presentándonos a los mexicanos sin historia, no importan tanto sus vidas personales, sino el enfocar la percepción de ese México mal oculto por el progreso reflejado en ellos.

Curiosamente Gámez también reconoce la influencia, generalmente poco mencionada, del novelista Carlos Fuentes, a quien incluso solicitó su colaboración para la parte urbana de *La fórmula secreta* (Gámez comenta que otros compromisos le hicieron rechazar la invitación). De hecho, en la entrevista que sostuvimos señaló a *La región más transparente* como la mayor motivación para realizar aquel medimetro. Y con sólo leer el primer párrafo de la novela de Fuentes se vislumbra esa influencia:

Ixca Cienfuegos deja salir un conglomerado de sensaciones y sentimientos por la ciudad de México sin contarnos absolutamente nada, puro sentimiento. Páginas adelante el poeta Manuel Zamacona pareciera decirnos el por qué de esas palabras de Cienfuegos y de las películas de Gámez: "Pequeños y ridículos debían sentirse cuantos tratan de explicar algo de este país. ¿Explicarlo? No –se dijo-, creerlo nada más. México no se explica; en México se cree, con furia, con pasión, con desaliento"³. Entonces, pues, si un documental podría intentar explicarlo, las películas de Gámez buscan hacernos sentirlo, acercarnos a su manera de sentir a México.

Lo demás es cuestión de intereses: para los tres –Rulfo, Fuentes y Gámez- la preocupación central son los mexicanos, los mexicanos vivos y muertos, o entre vivos y muertos.

Y si en cine es posible rastrear la huella de Rulfo en Gámez, basta leer el único libro de cuentos de éste, *La tierra de mi madre*, para advertir –sin demeritar en lo más mínimo la calidad de algunas de sus historias⁴- la amplitud de esta influencia. Situaciones como el regreso al terruño, el pensamiento después de la muerte, la dejadez del mexicano y el abuso contra él son obsesiones rulfianas que se retoman en algunos de los textos del cineasta sonoreense. Vale la pena mencionar que alguno de estos cuentos (*¿Ya lo ves hijo?*) fue filmado para integrar *Tequila*, (en él, una obesa madre y su hijo intentan espiar el adulterio de su esposo con una comadre).

Así pues son *La fórmula secreta* y *Tequila* los únicos medio y largometraje realizados por Gámez hasta hoy en día, en un lapso de más de cuarenta años. No obstante y a

³ FUENTES, Carlos. *La región más transparente*, p. 74.

⁴ Ello no obstante el rechazo del mismo Gámez hacia sus textos.

pesar de las posibles polémicas y hasta desaires del público⁵ hacia ambos trabajos, lo cierto es que el valor de ambos reside en la originalidad y libertad creativa que ellos recrean. Libertad no sólo en el sentido de la no dependencia del autor para tomar decisiones sobre su obra, sino también, y sobre todo, liberación de las ataduras convencionales del relato cinematográfico. El propio Rubén Gámez atribuye esta característica a su formación profesional: "Bueno, yo creo que mi defecto como cineasta es ser esencialmente fotógrafo. Invento por medio de las imágenes, no por medio del verbo. Pero es una malformación de mi oficio, y una desventaja tremenda, porque el cine que yo hago parece antiguo, por la ausencia de palabras y diálogos"⁶. Curioso caso éste en que una malformación profesional se conjuga con influencias geniales para dar como resultado la cúspide del cine experimental en México.

La violación de las maleables convenciones que permiten la narratividad del cine y que, por lo tanto, hacen de las películas de Gámez verdaderos retos —a veces insalvables— para la mayoría de los espectadores, es precisamente la llave para poder considerar poéticas sus cintas. Como se ha dicho, *La fórmula secreta* y *Tequila* son un compendio de tales violaciones, que intentaremos describir con recursos como movimientos de cámara, iluminación, montaje, organización de los elementos en el encuadre, etc. No obstante, ello no impide que dentro de ellas se entretrejan pequeñas y aparente o realmente inconexas historias.

⁵ Respecto a su nulo éxito comercial, Rubén Gámez opina: "Sí, sí tiene su público, pero reducidísimo, en todo su mundo pasa igual exactamente. El cine experimental tiene su público muy reducido. Es un fenómeno mundial... claro depende del país, porque en Francia debe haber mucho más acercamiento a este cine" (ver anexo).

⁶ "La búsqueda de lo mexicano", en *Dicine* núm. 48, p. 24.

En ambas películas, las imágenes –y las innumerables decisiones que ellas implicaron- no se subordinan a la premisa de contar una historia. Retomando las ideas de Carlos Bousoño, podemos decir que los mensajes tiene como objetivo transmitir, dentro de lo posible e inalcanzable, los estados anímicos únicos y fluyentes del autor, por supuesto de la manera menos convencional posible.

A continuación, y antes de analizar las cintas, presentaré la visión de Rubén Gámez sobre el cine, la poesía y los recursos de ambos, sobre los tiempos vividos que inspiraron sus obras.

3.2 EL AUTOR Y SU OBRA.

En el ámbito cinematográfico, Rubén Gámez ha adquirido la imagen de realizador fiel a sus principios -intransigente dirían algunos- hasta el extremo de renunciar a no hacer más cine que el que le gusta realizar:

“A mí no me interesa hacer cine con la forma tradicional, porque es muy aburrido, no, las situaciones y todo eso de cajón. Y en el cine libre, pues, ahí puedes revolver, mezclar las cosas como se le antoje a uno. Es cuestión de forma. A mí me interesa más esa forma, un poco fuera de lo convencional”⁷.

“Otra causa real (para no hacer más cine) fue mi huevonería, nunca trabajé lo suficiente para lograr las dos cosas, que lo pude haber hecho, vivir de lo comercial y hacer mi cine cada tres años; pero por otro lado yo no estaba dispuesto a hacer mi cine a pesar de todo. ¿Quién va a financiar películas que no dan un quinto?”⁸.

⁷ Entrevista con Rubén Gámez, 11 de agosto de 1998.

⁸ “Tequila”, en *Nitrato de plata*, núm. 11, p. 5.

No obstante, a pesar de descartar hacer cine narrativo, Gámez admira cineastas que sí cuentan historias, como Ingmar Bergman o Luis Buñuel, aunque Gámez no encuentra el origen de su estilo en ellos, sino en su formación de fotógrafo:

“Trabajo esencialmente con imágenes gráficas, literarias, llenas de metáforas y paradojas, en fin. Y no ando tan mal, porque el cine esencialmente es imagen, y ése es el cine que me interesa hacer, es muy personal, es como un catálogo de imágenes que no persiguen tener continuidad ni concluir en algo”⁹.

Curiosamente, Gámez escogió el género narrativo para escribir su único libro, *La tierra de mi madre*, que es de cuentos: “Escribiendo ya cambia, porque es otra técnica; ahí sí no estoy con la literatura esa moderna, en que no hay continuidad ni nada; no... no se me da por ahí”¹⁰.

“Hay cosas muy parecidas entre las dos ocupaciones, pero, para mí, la literatura. Es mucho más interesante que escribir guiones o hacer películas; para mí, la literatura es más extraordinaria, porque ahí lo que uno imagine, no importa lo que sea, es cuestión de imaginación, de ingenio”¹¹.

Lo cierto es que aunque su obra literaria es aún más escasa que la cinematográfica, la deuda de Gámez con la literatura mexicana es inmensa. En primer lugar, como es bien sabido, con Juan Rulfo, cuyo único poema conocido escuchamos en *La fórmula secreta*, quien influyó definitivamente en el estilo del realizador. Además de la reconocida influencia de Carlos Fuentes en la inspiración de dicha película:

⁹ “Tequila”, en *Nitrato de plata* núm. 11, p. 4.

¹⁰ Entrevista con Rubén Gámez, 1998.

¹¹ *Ibidem*.

“Lo curioso del asunto es que lo que más me influyó fue la primera novela de Carlos Fuentes (*La región más transparente*). Luego hablé con Carlos Fuentes para que me hiciera el texto de la parte urbana de la película, pero estaba muy ocupado porque se estaba filmando otra película de él, y desgraciadamente no pudo colaborar. Pero Rulfo lo hizo muy bien, la parte urbana la hizo excelente. Yo creo que lo que me hizo hacer la película más bien fue la novela de Carlos Fuentes, que me cautivó cuando la lei; para mí es extraordinaria”¹².

A pesar de ser fotógrafo ante todo, su afición a la escritura, a poner las ideas en papel, tuvo otra manifestación en Gámez elaborando y respetando sus guiones: las imágenes originalmente se escriben, después el celuloide “debe ser fiel, totalmente fiel, porque si tiene duda de lo que usted escribió entonces ya va mal el asunto; si se pone a improvisar *in situ* es un suicidio, para mí es importantísimo eso. Tal y como lo escribo lo filmo, salvo ciertos detalles, pero que no alteran lo esencial”¹³.

Otro eje seguido por Gámez en sus películas es la música: “Cuando yo hago cine, y eso desde luego es una desventaja, una tontería mía, estoy atado a la música... *La fórmula secreta* para mí fue música, *Magueyes* (cortometraje de 1962) desde luego. La música es casi la pauta, es el kiu”¹⁴. Como vimos, ello no implica la búsqueda del Ritmo Puro, pues por sí solas las imágenes son altamente significativas

En este elemento encuentra el director la gran debilidad de *Tequila*, pues la música considerada originalmente no se consiguió al no tramitar los derechos de autor, lo que

¹² Entrevista con Rubén Gámez, 1998.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

obligó a una musicalización improvisada con sintetizador. De hecho, y a contrapelo de no pocas opiniones que vieron en Tequila el reverdecimiento de los laureles del Primer Concurso de Cine Experimental, el director declara a la distancia: "Tequila fue un fracaso terrible por la prisa con la que la hice, la hice con una prisa terrible. Nomás por ganarme el premio de los 500 millones Por eso me tiré al agua a hacerla y resultó un fracaso. Hay muchas secuencias muy fallidas, la mayor parte de ellas. Pero ni modo, se mete la pata también"¹⁵.

A pesar de ello, ambas películas comparten por igual el hecho de ser una provocación para el espectador, un reto a pensar: "El espectador es el que saca sus elucubraciones. El espectador que piense lo que quiera..."¹⁶. Y fue precisamente esa extraordinaria libertad al espectador para que construya una interpretación, lo que dificultó la aceptación comercial del cine de Gámez. En ese sentido, opinó sobre la exhibición de *Tequila* en la VII Muestra de Cine de Guadalajara: "Un pequeñísimo sector de cinéfilos la aceptan, pero el noventa por ciento de la audiencia normal de cine la rechaza porque no cuenta una historia, pero la película tiene hallazgos visuales, tiene imaginación, es otro rollo, y por eso el espectador se descontrola mucho... consiste en disparar imágenes al espectador que es incapaz de racionalizarlas, porque no son imágenes comunes y corrientes, tienen una cierta búsqueda"¹⁷.

Respecto a la temática de sus cintas, al igual que la literatura que le impactó desde antes de la creación de *La fórmula secreta*, ésta gira alrededor de México, de lo

¹⁵ Entrevista con Rubén Gámez, 1998.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ "Tequila", en *Nitrato de plata*, p. 5.

mexicano. Influido, sojuzgado, alienado, cruel y rígido en la primera; múltiple, festivo, ave fénix, caleidoscópico en *Tequila*, que desde el nombre indica el amargo y sabroso desvarío nacional. “Se llama *Tequila* porque es más como decir México. Son imágenes de México muy mexicanas, ése creo que es uno de los aciertos de la película: que es muy mexicana. Si hay una película mexicana es mi película”¹⁸. Evidentemente, partiendo de su distancia con todos los géneros del cine nacional, Gámez ensayó en ambas cintas una visión fuera de las perspectivas típicas de nuestra cinematografía, incluso en el cine mundial su perspectiva es cuando menos inusual. La visión de México impuesta por el cine y otros medios es olímpicamente ignorada por el realizador. Y aunque su punto de vista quizá tampoco es el más acertado, es absolutamente propio, acaso apoyado por la literatura, la música y las emociones cotidianas de él mismo. Conveniente es recordar aquí nuestra definición de poesía: transmisión de los fluyentes contenidos anímicos únicos, mediante procedimientos que tuercen, que violan las convenciones aceptadas en algún lenguaje.

3.3 EL ANÁLISIS DE LA FÓRMULA SECRETA.

Imposible analizar cada imagen, escena o secuencia, cada función que desempeña la música, la iluminación, el encuadre, las palabras o los ruidos incidentales. Más aún pensar abarcar todas las posibles interpretaciones que pueden desprenderse de obras tan complejas como *La fórmula secreta* y *Tequila*. Por ello seleccionamos aquí algunas secuencias a las que daremos una interpretación tentativa, sin pretender que sea la mejor, únicamente para aplicar el esquema propuesto para el funcionamiento del

¹⁸ “Tequila” en *Nitrato de plata*, p. 6.

fenómeno poético. El orden de los ejemplos seleccionados no corresponde a su aparición en cada cinta, sino al recurso que se señala en cada caso y por supuesto a su elocuencia como ejemplos. Como se dijo antes, en el cine todo gira en torno a la imagen, es por ello que con ésta iniciamos y continuamos con lo demás en función de la propia imagen.

3.3.1 La poesía en la imagen.

Aquí señalaremos *sustituciones* en las que alguno de los recursos nos remitan a percepciones, a estados anímicos no descritos analógica o conceptualmente por la imagen. Veamos.

En primer lugar mencionaré la famosa escena en la que un campesino, con unas colinas secas a su espalda, es encontrado en *medium shot* por la cámara fija (inicialmente, este encuadre aparece en montaje alternado con la escena urbana anterior). La cámara hace un *panning* a la derecha y se detiene mirando las colinas desiertas; enseguida, el hombre se desplaza para plantarse nuevamente frente a la cámara, ésta lo evade y regresa a la izquierda, aunque el hombre no tarda en regresar también y entra la voz en *off* de Jaime Sabines leyendo el poema de Rulfo (*Ustedes dirán que es mucha necedad la mía...*). En sí, este breve plano-secuencia no cuenta aparentemente nada, los movimientos del encuadre no están encaminados a describirnos un lugar o una acción, sino a evadir a quien podría ser un protagonista, aunque el hombre no desarrolla otra acción que seguir a la cámara. Así pues, el hecho es que el recurso del encuadre y los movimientos de cámara dejan la función de narrarnos algo ajeno a ellos; aquí la cámara -y con ella el punto de vista del espectador-

se introduce como parte actuante del mensaje a través de la identificación espectador-cámara. Sin embargo, la identificación primaria es sólo una parte del proceso que aquí se suscita. Efectivamente, el espectador asume como propia la actitud evasiva de la cámara frente al campesino, sencillamente no lo quieren ver; a partir de esta imagen concreta, Gámez deja al receptor sensible la posibilidad de reelaborar, a su manera (de acuerdo a la experiencia) la interpretación del mensaje. Su función es, entonces, hacemos partícipes de una actitud frente al personaje, pero una actitud que va mucho más allá de evitar que un hombre aparezca a cuadro, que va hasta el eterno desplazamiento de la población campesina de nuestro país al olvido, a la desatención. No se narra ni describe (como suceden convencionalmente), se evoca un problema nacional dejando de lado los conceptos, las generalizaciones, los lugares comunes; la perspectiva es desde el estado anímico único del autor, por supuesto del cineasta. Nos comunica su forma de percibir, asimilar y sentir una realidad. Seguramente, Gámez hubiera podido ocupar muchos minutos en mostrarnos la miseria del campo, o bien entrevistar a campesinos para que expresaran el resentimiento por el olvido y los despojos de que han sido víctimas por siglos, ¿pero quién no piensa en todo ello –al grado de aceptar un poco de culpa- cuando la cámara busca eliminar del páramo desolado al hombre?

Tomando las categorías de Boussoño, tendríamos que el *panning* y el encuadre jugarían el doble papel de sustituyente y modificante, precisamente sustituyendo la realidad nacional evocada y que está ahí en condición de sustituido; modificando el sentido "literal" de la imagen que sin tal movimiento quizás quedaría como una mera

postal del mexicano y de la aridez de su tierra, sin todas las posibles implicaciones que se abren a la mente del espectador.

Pensemos en otra imagen. Al inicio mismo de la película, aún antes de los créditos, una botella de coca cola proporciona un lento goteo a una manguera que entendemos se dirige a la persona acostada en la cama, de la que vemos sólo una parte de la cabecera. En un lento *tilt down* la cámara sigue de cerca la manguera hasta el suelo, el cual ya no vemos porque la oscuridad se hace total (según Gámez, porque esa transfusión conduce al propio fondo del infierno)¹⁹. En primer lugar, debemos decir que, a estas alturas, la función simbólica de la Coca con respecto a la cultura estadounidense poco puede tener de poética. Pero Gámez conjuga este símbolo con elementos que le dan un sentido más complejo a la imagen. Más que el refresco mismo, encuentro la poesía en la situación que se nos presenta; la relación entre ellos se presenta como una trasgresión a la lógica de la narración: no se presenta ninguna justificación para su utilización como suero.

De esta forma, los sustituyentes son muy claros: la Coca-cola, símbolo prototípico del imperialismo estadounidense (como lo podrían ser el dólar o los rascacielos); la transfusión, la recuperación del líquido vital o cualquier cosa que prolongue la vida; y el enfermo, qué otro enfermo mayor que la economía y hasta la sociedad de los países subdesarrollados, México en este caso. Naturalmente, en la expresión de Gámez, el conjunto funciona como un sustituyente de su visión del México de los sesentas, cuando el país asimilaba la creciente injerencia cultural y económica extranjera desatada desde el sexenio alemanista. Nada de ello es visible en la pantalla para el

¹⁹ Entrevista con Rubén Gámez, 1998.

espectador; no obstante, al percibir las imágenes se llega a lo mismo y tal vez a mucho más a través del contenido anímico plasmado por el director.

Los ejemplos podrían ser muchos más, pero sólo mencionaremos algunos otros destacados.

Cuando un machetero levanta a un hombre cual costal de cemento y lo deposita con igual indiferencia en el camión, nos damos cuenta que en realidad los trabajadores de la construcción, por sus salarios y nivel de vida en México, no son tratados más que como eso, como un material de construcción, como la cal, la grava o los tabiques.

Más adelante, en una lonchería se prepara un *hot dog* a ritmo vertiginoso. Vemos el proceso en un *close up* de las manos del cocinero. Aquí, Gámez se vale de un recurso hasta cierto punto poco usual en el cine narrativo, utiliza la foto fija para mostrarnos cuán mecánico puede ser el progreso estadounidense, cuán falto de sazón o personalidad (no se ve la cara de quien prepara). Las imágenes fijas se suceden una a otra en una especie de instructivo. Y bien, ¿qué es la preparación de un hot dog sino la mecánica repetición de pasos, sin los secretos de familia de la cocina mexicana? Así pues, más allá del asunto de la cocina, el autor nos refiere la despersonalización de la vida, el abandono de las tradiciones y las costumbres en busca de una pretendida eficiencia.

Enseguida una interminable salchicha invade las carreteras, los libros, la conversación; incluso se aferra como hiedra en un poste del corazón de México, el Zócalo capitalino. Quizás aquí la imagen resulte obvia, el elemento extraño avanza como una plaga incontenible desplazando lo propio. El montaje resultaría aquí absurdo de no ser por la salchicha que funciona como elemento que unifica las

imágenes. A pesar de que la longitud de cada escena tiene una correspondencia con la música de fondo, el contenido de ellas hace resaltar el conflicto salchichas-México, nos hace pensar en el montaje intelectual propuesto por Eisentein.

Después de una secuencia en la que un soldado acribilla a figuritas de animales en la feria, un trabajador es presentado en *mediun close up* frente a una pared desnuda, mira a la cámara en una actitud de desconfianza. Ésta se acerca hasta chocar violentamente con su rostro, lo que hace que sangre un pómulo del obrero; el movimiento de la cámara hacia adelante se repite y el otro pómulo y la ceja comienzan a sangrar también. Nuevamente, Gámez utiliza los recursos cinematográficos –el movimiento de cámara– de una manera extremadamente inusual. Como en el caso del campesino evadido del encuadre, la cámara hace participe al espectador del maltrato contra los mexicanos explotados.

Más adelante, la película da un giro y comienza a mostrar imágenes de maquinaria al tiempo que escuchamos una voz de mando en ejercicios militares. Uno por uno, el director filmó a hombres de muy sencilla indumentaria parados delante de un gigantesco anuncio en el que se ve la cabeza del tigre de la compañía petrolera Exxon. Los dos primeros aparecen en *close up*, los tres siguientes en *medium close up*, sexto y séptimo en *medium shot*, y los últimos en plano americano; esta secuencia de imágenes desarrolla un interesante juego visual: conforme la cámara se aleja, los individuos se van empequeñeciendo; al mismo tiempo, la cara del tigre –que al principio es apenas identificable– parece crecer cuando en realidad sucede que la vemos cada vez más completa. Ellos no hacen nada, simplemente adoptan una posición sumisa bajo la fiera del símbolo extranjero que llena el cuadro como lo hacía la cara

del primer hombre. El resultado es avasallador, el espectador puede sentir el creciente dominio, el abuso, la impotencia, la disparidad, etcétera, siempre a favor de la Exxon, por supuesto.

En los casos de las salchichas y del tigre de la Exxon es evidente que también son utilizados como símbolos equivalentes a la Coca cola. Sin embargo, nuevamente el resto de la imagen (los lugares por los que pasa la salchicha, los hombres frente a tigre) completan el sentido del mensaje: dejan caer el peso de nuestra cultura vecina específicamente sobre México; aunque no se haga una descripción precisa de esta relación, es claro que tanto el territorio como los habitantes de nuestro país son objeto de esta sumisión. Muy diferente sería ver a la bebida, al embutido o al tigre relacionados con imágenes de Nueva York, o con gente que nos remita al *american way of life*.

En la segunda mitad de la película, el autor narra cómo unos sacerdotes desplazan a un grupo de niñas de un carrusel para divertirse ellos mismos. Pero entonces es tomado en contrapicada un grupo de pollitos que sale de la sotana de un cura, lo que nos remite a la independencia que en cierto momento alcanzan las generaciones que al momento son jóvenes. En un tono totalmente narrativo surrealista, Gámez nos deja ver en seguida cómo los niños toman revancha de los curas derribándolos de otro juego infantil.

La lista de elementos visuales susceptibles de ser analizados por sus implicaciones poéticas es aún larga; mencionaré algunas: la vaca que abre y cierra el episodio de la salchicha, la incesante aparición de ángeles coloniales por toda la cinta (elemento de gran peso, pero de extrema dificultad interpretativa debido a que está ligado

prácticamente a todas las escenas del film); el montaje alternado del sacrificio de la res y la entrega apasionada de la mujer; el surrealista intercambio de res y mujer sacrificadas sobre la espalda del joven tablajero, y otras más.

3.3.2 La poesía en la imagen y el sonido.

Atender detalladamente la relación de la música y la imagen en *La fórmula secreta* permite un descubrimiento si no sorprendente, por lo menos digno de resaltar, el director asigna a ésta un papel rigurosamente dramático, narrativo; nada que ver con las constantes transgresiones aquí llamadas poéticas en la imagen. Como se dijo antes, Rubén Gámez toma en sus películas la pauta de la música para organizar el montaje, el ritmo de la música es la entrada y salida de las escenas, de las secuencias, el movimiento mismo de los personajes tiene una estrecha correspondencia con la música. Sin duda su uso es para crear una atmósfera, para enlazar dos acciones, para enfatizar un movimiento, en fin, para fines narrativos.

De esta forma, cuando las gotas de Coca-cola caen en la manguera de la transfusión un ritmo tranquilo las acompaña, dejando después que el sonido sinuoso y agudo de una flauta nos conduzca a seguir la delgada manguera; en la secuencia de los créditos un buitre sobrevuela a ras de piso la Plaza de la Constitución acompañado por el ritmo veloz de Vivaldi; lo mismo sucede cuando un camión materialista toma Periférico, pero la música se suaviza para enmarcar la racha onírica del machetero que confunde a su compañero-bulto con una mujer. Los ejemplos de este uso que refuerza la acción, la sucesión de imágenes, los ambientes psicológicos, etc, están en toda la película. Quizás el más elocuente es el caso ya citado de la preparación del *hot dog*: cada cambio de

foto fija corresponde a un sonido marcado de la música, en algún momento parecería que son las manos de un director de orquesta que controla con precisión a sus músicos.

Así pues, el uso de la música poco o nada puede tener de poético en *La fórmula secreta*, es decir, no tiene un empleo que la saque del uso narrativo convencional, que nos permita entrever sensaciones originalmente planteadas, que -como si sucede con las imágenes- le lleven al choque y hasta el borde de la incompreensión.

En cuanto al sonido fónico, es indudable que el texto de Rulfo es de un peso tremendo en *La fórmula secreta*, al grado que el propio Gámez, en alguna conversación, lo señaló como la parte que más vale la pena de la cinta. Las sustituciones poéticas de las palabras son ricas y a la vez duras, populares, pero de una gran riqueza semántica. No debemos perder de vista que si bien es indudable la influencia del escritor jalisciense en Gámez, este poema fue escrito por Rulfo partiendo de las imágenes filmadas por aquél; las autoras de la tesis *Rulfo en el Séptimo Arte*, Alcantar Muñoz y Castillejos Nájera, señalan que "*La fórmula secreta* le interesó a Rulfo porque las imágenes coincidían con su visión del mundo y su sensibilidad poética, además de tratar un tema político antiimperialista desde una vertiente surrealista"²⁰.

En el capítulo primero me he referido ya al uso de tres procedimientos poéticos concentrados tan sólo en el primer párrafo y he ejemplificado con su análisis. Por supuesto, por tratarse de poesía en el lenguaje hablado/escrito, sería susceptible de ser estudiada desde cualquier perspectiva de la teoría literaria, encontrando, por ejemplo, que las sustituciones pueden presentarse como metáforas:

²⁰ ALCANTAR, Muñoz y CASTILLEJOS Nájera. *Rulfo en el séptimo arte*, Tesis de licenciatura, p. 4.

*Cuando dejemos de gruñir como abejas en enjambre,
o nos volvamos cola de remolino,
o cuando terminemos por escurrimos sobre la tierra
como un relámpago de muertos.*

O en formas retóricas como paradojas:

*Sarta de bribones, retahíla de vagos.
Ruega por nosotros.*

U otras formas retóricas de la poesía. Las líneas de Rulfo están plagadas de palabras y frases que no deben ser entendidas en su estricto sentido semántico; a través de ellas, la película abre otra posibilidad poética al espectador, quien recreará los estados anímicos del autor con su propia interpretación de las palabras conjugadas con la imagen. Debemos recordar que la poesía vista así es una meta absoluta inalcanzable, pero el trabajo del poeta es siempre un intento por llegar a comunicar sus estados anímicos únicos, sin generalizaciones, alejándose de la conceptualización.

En la cinta, este proceso poético llega al extremo de rechazar cualquier conceptualización cuando la voz en *off* suelta su rosario de palabras ininteligibles. En la pantalla, hombres solos y en parejas aparecen con el rostro adusto, con cierto resentimiento en la mirada. Las frases de Rulfo leídas por Jaime Sabines no comunican otra cosa que la emoción con que son pronunciadas. Como es sabido, se trata de la misma pista escuchada anteriormente, pero tocada en sentido contrario. El efecto es

sorprendente: si al escucharla con los campesinos sobre parajes desolados el mensaje es de reclamo, de exigencia, cuando la escuchamos invertida con los personajes oprimidos sobre el fondo negro, aunque no entendamos las palabras, sentimos que el mensaje, la situación, se invierte también: los hombres son regañados, oprimidos, golpeados por las palabras.

Algo muy similar sucede cuando, en la secuencia de los hombres humildes parados frente al tigre de la Exxon, la voz en *off* de una niña lee su lección de inglés. El choque es impactante. Percibimos en la imagen la explotación y la marginación, mientras que el sonido nos muestra una faceta de la integración a la cultura extraña. Los caminos de la poesía hacen venir a la cabeza ideas como traición, humillación, olvido y muchas otras.

En el caso de *La fórmula secreta* los ejemplos son contundentes, la transgresión casi absoluta de la narratividad (exceptuando el caso de la música, que generalmente marca el ritmo del montaje sin ofrecer conflictos con la imagen) permite que los mensajes se disparen en múltiples direcciones a través de la asociación de íconos, movimientos de cámara, iluminación, encuadres, sonidos fónicos e incidentales, etc. Imposible dejar de mencionar la explotación de algunos símbolos de lo mexicano y del imperialismo estadounidense, usados mediante su mezcla con los demás recursos que ubican lo que ellos representan en la sensibilidad de Gámez (con la que sin duda muchos coincidiremos). Mediante ellos, el autor comunica de manera única su percepción, asimilación y afectividad hacia una realidad por todos conocida, nos acerca a sus estados anímicos alejándonos de la forma conceptual, ordenada, de decir las cosas. Quizá por ello Gámez rechaza de forma tajante que se le considere documentalista. El

objetivo del documental es representar una realidad de manera metódica, despojada en lo posible de su visión personal, sin afectos. Él vuelca en los recursos cinematográficos su creatividad y afectividad, despreocupándose casi absolutamente del rigor informativo o narrativo con que se hacen el documental y la ficción narrativa. Así pues, recordando las premisas de nuestra definición de poesía, a saber, la violación de las convenciones narrativas (gramaticales, en el sentido mencionado), así como la transmisión original de contenidos anímicos (privilegiando la percepción y la afectividad sobre la conceptualización), considero que estamos ante una cinta con numerosos lances poéticos, sin duda la cinta mexicana que más se ha acercado a transmitir de manera poética los sentimientos de un autor sobre la una realidad.

3.4 EL ANÁLISIS DE *TEQUILA*.

Para cuando surgió el proyecto de *Tequila, La fórmula secreta* tenía años de ser considerada un clásico de los cine-clubes mexicanos, prácticamente una película de culto entre los cinéfilos. Quizá por eso la producción de la nueva cinta en 1991 ocupó numerosas notas periodísticas de ese año, aunque el antecedente de 1964 tenía ya prevenidos a los críticos del tipo de cine que se trataba. Un estímulo definitivo para la filmación de *Tequila* fue el concurso de cine organizado por FECIMEX (Fideicomiso de Estímulos al Cine Mexicano), el STPC (Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica) e IMCINE (Instituto Mexicano de Cinematografía), en el que la cinta obtuvo el primer premio en el rubro de tema libre, acreditándose la envidiable suma de 500 millones de pesos (antes de que Carlos Salinas eliminara tres ceros a la moneda). Además, la cinta se exhibió en festivales como el de Berlín y el de Moscú,

amén de ser elegida para abrir la VI Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara y participar en el XII Foro de la Cineteca Nacional.

Durante buena parte de los 85 minutos de *Tequila*, Gámez retoma el ritmo delirante de su medimetroraje de 27 años atrás; pero como veremos enseguida, añade elementos nuevos y tal vez pierde fuerza en algunos aspectos. Lo cierto es que su película, además de ser el esperado fracaso comercial, tuvo la virtud no sólo de dividir a la crítica, sino también a algunos críticos en sí, que por un lado encontraban imágenes vacías y por el otro descubrían evocaciones sublimes. No obstante, nuestro objetivo no es reseñar la crítica, ni dar mayor o menor crédito a las opiniones sobre la película, por lo que procederemos a buscar, como sí nos concierne, el fenómeno poético en *Tequila*. Veamos, pues, en primer lugar la imagen.

3.4.1 La poesía en la imagen.

Abro un paréntesis para hablar del título. En *Tequila*, mucho más allá de que al inicio de la cinta se sirva una batería completa de vasos con la bebida nacional por excelencia, la película entera nos remite por su temática y estilo a dos ideas: a México como pretexto para filmarla, y -por su estilo- al delirio (¿alcohólico?) que mezcla alegrías, tristezas, personajes, traiciones, cachondeos, absurdos, etc. Todo ello tanto directa como alusivamente. Al igual que *La fórmula secreta*, en ciertos momentos podríamos asociar *Tequila* al surrealismo, pero en todo caso se trata de una racha onírica nacional causada, seguramente, por el tequila.

Regreso a las imágenes. Un rápido vistazo deja saber que, además de tener una duración que dobla a *La fórmula...* (43 minutos), el tono dramático tiene grandes

periodos de ausencia en *Tequila* (85 minutos). En ésta, el ingenio poético se trastoca y los desajustes del lenguaje buscan, en varios casos, funcionar como recursos cómicos, como en la secuencia del hombre trajeado que corre doblando esquinas y que en una de ellas se integra a veinte personas vestidas y corriendo exactamente como él; o bien, el caso de la gente humilde viviendo en lujosas residencias, mientras que las familias “bien” habitan en una ciudad perdida; o el nacimiento de una persona adulta durante un sepelio, o la orina que sale del ataúd a la hora del velorio.

En otros casos, las reglas narrativas son ignoradas quizá como en *La fórmula secreta*, no obstante, el nexo que liga las imágenes con evocaciones de la realidad social es muy débil: el grupo de transeúntes se mantiene compacto soportando el viento, uno a uno se trasladarán nuevamente a otra esquina para hacer lo mismo, mirar al horizonte; dos mujeres amarran un teléfono a una coladera (¿alusión al rechazo a las privatizaciones?); la cámara avanza entre varias vallas formadas por numerosos hombres, de los cuales algunos son policías; un avión es amarrado en tierra con lazos y piedras; un joven toca un timbal mientras la cámara gira en torno a él en un escenario blanco que, progresivamente, va llenándose de puntos azules, luego rojos, negros, amarillos, hasta que la misma cara del muchacho y la de otro hombre son pintadas; una canica baja majestuosa por las escaleras de Palacio Nacional, etc.

Desde mi muy personal sitio de espectador, considero que estas secuencias son fallidas, puesto que en mí no se establece un vínculo que pueda relacionarlas con un estado anímico producido por una situación, cosa, persona, o sentimiento. Sin embargo, no podría descartar que otra persona, con otra experiencia vital, desde su perspectiva, con su manera de percibir las cosas (tal vez más próximas a las del

director), podría recibir la descarga emotiva deseada por Gámez, u otra. Estas imágenes quedan, pues, esperando otras lecturas.

Por otra parte, al inicio de la cinta, Rubén Gámez anuncia que la película es un homenaje a la mujer mexicana. Y eso queda claro en el ballet de costureras, a pie de máquina de coser, desarrollado en el mismo Zócalo. Las imágenes son quizá demasiado obvias, simplemente el desenvolvimiento de la coreografía –la música misma- nos lleva a ideas como libertad, superación, rebeldía, toma de conciencia, etc. Resulta mucho más sutil la alusión al rol de la mujer de la mujer en la secuencia del carrusel: hombres de todo tipo marchan triunfantes sobre sus caballitos mirando a lo lejos; en tanto, de pie, ellas permanecen estoicas a su lado. En este caso es el escenario el que violenta de alguna manera la narratividad: la solemnidad de los personajes nos obligaría a verlos, por ejemplo, en la proa de un buque o a caballo frente a una batalla. El mensaje posible es que, hasta en sus más inocuas empresas, el hombre necesita el apoyo de una mujer. Pensando en Boussoño encontraríamos a ese escenario como sustituyente de la “dureza” de las trivialidades que ocupan al hombre, incapaz de sortearlas sin una mujer al lado.

Otras secuencias parecen más bien un *collage* de los mexicanos, como el caso del encuadre que recorre en círculos un espacio atestado de hombres y mujeres que van desde una niña haciendo ballet hasta una pareja en plena riña, otra haciendo el amor, etc. Igual sucede en el recorrido en *medium close up* por hombres y mujeres recargados en una pared; en este desplazamiento la cámara es acostada para que al avanzar dé la impresión de que las personas bajan, mientras que cuando retrocede suben. Quizá podríamos aventurar que estas imágenes pretenden funcionar como

sustituyentes de la convivencia entre los mexicanos, de nuestros problemas, de nuestra forma de ser únicos. No obstante, en lo personal no encuentro una connotación lo suficientemente firme para evaluarla en el sentido poético propuesto.

La narración cinematográfica de alguna forma clásica también tiene un lugar en *Tequila*, por supuesto en la anécdota –dividida en el montaje en tres escenas intercaladas con otras secuencias– donde una mujer, ayudada por su hijo, pretende espiar a su marido engañándola con una comadre, que, como se ha dicho anteriormente, forma parte del libro de cuentos *La tierra de mi madre*. Igual que en el texto, la historia se desarrolla sin elementos que pudieran trastocar la narrativa literaria o cinematográfica en cada caso. Algo similar sucede con el recorrido por la historia nacional a través de las estatuas de algunos héroes, el cual parte de los mexicanos que descubren al águila devorando a la serpiente y llega hasta Lázaro Cárdenas, pasando por Hidalgo, Zapata, Villa y Carranza.

Así pues, la experimentación de Gámez en su largometraje definitivamente tiene marcadas diferencias cualitativas entre sus partes, desde secuencias narrativas, hasta aquella que no siéndolo, toman cauces poéticos, simbólicos y surrealistas; *Tequila* no dejó de tener, aunque en número menor, lances poéticos como su antecesora. Veamos.

Inicialmente encontramos una secuencia que bien podría pensarse como narrativa por el manejo cronológico de un hecho concreto. Un hombre adulto, sentado frente a una mesa, permanece sin hacer otra cosa que revisar rápidamente una pequeña nota en papel guardada en su camisa, comienza a caer polvo desde el techo que no podemos ver, dos veces el hombre limpia la mesa con paciencia (apenas voltea a ver de dónde cae la tierra). Finalmente, cuando el personaje ha limpiado la mesa, un enorme tabique

cae frente a él. Fin de la secuencia. Quizá la anécdota podría quedar para el espectador como un suceso simpático. Sin embargo, para quien conozca un poco la postura de Gámez frente a actitudes pasivas y conformistas, o para quien de alguna manera tenga la experiencia de ser o lidiar con una persona así, seguramente no dejará de pensar en la crítica contra las actitudes extremadamente pasivas en cualquier ámbito. La sustitución, en este caso, es ejemplar.

Otra imagen que sustituye un sin número de sentimientos y percepciones es, sin duda, en la que tres soldados mantienen cercada a punta de fusil a una veladora en el zócalo capitalino. La veladora se debate entre el frío del anochecer, la lluvia y los soldados, protegida únicamente por un endeble paraguas negro. Imposible dejar de pensar en los cientos, tal vez miles de mexicanos victimados por su propio ejército, personas que si bien ya no están –igual que en la imagen– continúan siendo motivo de recelo por parte de los militares. En otras palabras, tal vez pesan más aquellos muertos que los vivos.

Los paraguas, a propósito, son un elemento gráfico que aparece numerosas veces en el film, en un desajuste que bien podría calificarse de surrealista (como los llamó el escritor Paco Ignacio Taibo)²¹: el paraguas en la camilla del paciente, o el que cubre una tumba. Sin embargo, el paraguas por sí mismo no tendría otra connotación cuando, por ejemplo, es usado durante un sepelio, o al ser descubierto en el piso por la cámara que encuentra otros objetos personales y sangre regados como secuela de la represión. En este último caso es la imagen, la escena en su conjunto, la que en cierta forma sustituye a los hechos violentos suscitados en nuestro país (inmediatamente

²¹ "Tequila", en *El Universal*, marzo 28, 1992.

viene el recuerdo de Tlatelolco en 1968); se trata de lo que en términos retóricos se conoce como metonimia, es decir, mencionar el efecto por la causa o viceversa, lo cual no deja de ser una sustitución. Después de esto vemos el paso de soldados, de caballos y vehículos militares (solo sus parte inferior). Lo relevante es que la cinta corre la imagen al revés, por lo que resulta ser un ejército volviendo sobre sus pasos. Después de presentarnos los despojos de la gente reprimida, es evidente que mediante estas imágenes Gámez deja ver su deseo de mantener a los soldados en sus cuarteles, eliminando cualquier posibilidad de actos represivos.

Quizá la escena más afin a la expresividad de *La fórmula secreta en Tequila* la encontramos en el lento *zoom in* sobre una mazorca colocada encima de una enorme consola de instrumentos (podrían ser un estudio de grabación). La imagen ubica juntos a dos momentos de la civilización que podrían pensarse distantes en el tiempo, y que sin embargo coexiste hoy día en el mundo, en nuestro propio país. Gámez confronta dos elementos representativos de cultura y tecnología y la desventaja de uno es más que manifiesta. Aún más, cuando al escucharse instrucciones en inglés sabemos a quien corresponde cada connotación: por un lado la ventaja tecnológica y estadounidense, y por el otro el atraso de nuestro país; en el mejor de los casos podrían pensarse como sinécdoques del México subido al tren de la tecnología extranjera, y por el otro el México anclado en el atraso por la pobreza y la marginación.

Sin duda existen más ejemplos y, como se dijo antes, algunos considerados intentos fallidos podrían ser muy significativos y evocativos para otros espectadores; o bien, algunos que considero aquí ejemplares pueden resultar burdos para otros lectores. Sin embargo, ello es parte de la naturaleza del fenómeno poético.

viene el recuerdo de Tlatelolco en 1968); se trata de lo que en términos retóricos se conoce como metonimia, es decir, mencionar el efecto por la causa o viceversa, lo cual no deja de ser una sustitución. Después de esto vemos el paso de soldados, de caballos y vehículos militares (solo sus parte inferior). Lo relevante es que la cinta corre la imagen al revés, por lo que resulta ser un ejército volviendo sobre sus pasos. Después de presentarnos los despojos de la gente reprimida, es evidente que mediante estas imágenes Gámez deja ver su deseo de mantener a los soldados en sus cuarteles, eliminando cualquier posibilidad de actos represivos.

Quizá la escena más afín a la expresividad de *La fórmula secreta en Tequila* la encontramos en el lento *zoom in* sobre una mazorca colocada encima de una enorme consola de instrumentos (podrían ser un estudio de grabación). La imagen ubica juntos a dos momentos de la civilización que podrían pensarse distantes en el tiempo, y que sin embargo coexiste hoy día en el mundo, en nuestro propio país. Gámez confronta dos elementos representativos de cultura y tecnología y la desventaja de uno es más que manifiesta. Aún más, cuando al escucharse instrucciones en inglés sabemos a quien corresponde cada connotación: por un lado la ventaja tecnológica y estadounidense, y por el otro el atraso de nuestro país; en el mejor de los casos podrían pensarse como sinédoques del México subido al tren de la tecnología extranjera, y por el otro el México anclado en el atraso por la pobreza y la marginación.

Sin duda existen más ejemplos y, como se dijo antes, algunos considerados intentos fallidos podrían ser muy significativos y evocativos para otros espectadores; o bien, algunos que considero aquí ejemplares pueden resultar burdos para otros lectores. Sin embargo, ello es parte de la naturaleza del fenómeno poético.

3.4.2 La poesía entre la imagen y el sonido.

En cuanto a la música, al igual que su predecesora, podemos decir que en general no tiene una función muy diferente a la de una película narrativa, incluso a veces presenta coreografías que igual encontraríamos en una cinta del género musical. Pero vayamos por partes.

Durante la toma aérea sobre Reforma y Periférico se escuchan los más diversos ritmos tanto mexicanos (Juan Gabriel) como extranjeros (Orchestral Manoubers in the Dark), contemporáneos y de épocas pasadas. Nada extraño, pues es evidente la condición cosmopolita de la ciudad. Sólo en este sentido podría ser la secuencia poética, pensándola en función de sustituyente del gigantesco entrecruzamiento de caminos que es la Ciudad de México.

Por otra parte, destacan el mencionado ballet de costureras en el zócalo y el danzón con la orquesta envuelta en plástico. Este último resulta interesante porque es antecedido por una escena en la que las mujeres enardecidas, encabezadas por María Rojo, se lanzan a cruzar por debajo de un gigantesco plástico similar al que cubre a una orquesta. De tal suerte, el baile siguiente pareciera ser la celebración de la libertad obtenida violentamente en la escena anterior. No podemos olvidar que *Tequila se* filmó en 1991, poco después de las enormes transformaciones sociales derivadas del recrudescimiento de las crisis sexenales, así como del terremoto del 1985 y el polémico proceso electoral del 88.

Al terminar la celebración de la victoria viene el compromiso: el encuadre recorre la antigua Cámara de Diputados (hoy sede de la Asamblea de Representantes) mientras

la misma María Rojo lee en tono antisolemne, pero comprometido, el poema "Patria", de Fernando del Paso. En las anteriores secuencias descubrimos la siguiente asociación de ideas: rebelión, lucha, triunfo, celebración, compromiso social. Vislumbramos así una estructura narrativa representada mediante el recurso de la sustituciones, se trata de una elipsis de un proceso social a través de imágenes que van desde surrealistas hasta de tipo documental.

Esta secuencia responde con precisión a la idea de Gámez (externada en diversas entrevistas) de que las mujeres son las que encabezan el cambio social en nuestro país: y ahí está la orquesta de hombres que sigue tocando su música atrapada bajo el velo plástico.

Por otro lado, en muchos casos la música no sirve sino para ambientar la situación, acaso para marcar el ritmo del montaje, como en el caso de las percusiones que acompañan el recorrido por las campañas y manifestaciones de 1988, o de los adultos que pasean en el carrusel acompañados por el fondo de piano, o el recorrido por el patio saturado de gente y danzón, o la música que recorre la fila de hombres y mujeres recargados en la pared. Curiosamente, en *Tequila*, la sustitución poética más ejemplar de la música se da cuando escuchamos la canción

"Santa", de Agustín Lara, mientras la pantalla permanece en negro...

*En la eterna noche
de mi desconsuelo,
tú has sido la estrella
que ilumina mi cielo...*

Rubén Gámez nos presenta así, casi de carne y hueso y sin mencionarlo, al ciego Hipólito, autor de esa melodía en las películas del mismo nombre, *Santa* (de Antonio Moreno, 1931, y Norman Foster, 1943). El personaje se recrea dentro del espectador avezado que conoce esa historia; por unos instantes, Gámez sienta al público en el lugar de Hipólito, en las tinieblas. Pero aparece la luz, vemos a una pareja bailando desnuda (Yira Aparicio y Hugo Stiglitz) y el efecto lírico se diluye.

Así pues, si bien la música en general es un elemento de apoyo a la imagen, que ambienta, que ayuda a la transición entre escenas y secuencias, que refuerza movimientos, que crea ambientes psicológicos, etcétera, presenta excelentes pinceladas poéticas para el espectador acucioso.

Sin duda, entre quienes conocen y aprecian la obra de Gámez, existe una mayor estima por *La fórmula secreta* que por *Tequila* (incluso él mismo considera mejor lograda la primera). En términos prácticos podemos pensar que ello se debe a que en la segunda la producción no fue tan fiel a lo que el director tenía planeado (así lo afirmó en la entrevista). Para esto influyó la premura de presentarla en el concurso de FECIMEX-STPC-IMCINE. Incluso la versión que se exhibió en la muestra de Guadalajara tuvo todavía modificaciones antes de su estreno comercial.

Pero dejando de lado los avatares de la producción, considero que el relativo éxito de *La fórmula secreta* está en su congruencia consigo misma: las micro anécdotas (surrealistas o no), las imágenes sueltas, su crudeza, etc., dan forma a un producto de gran unidad. Incluso su duración de 43 minutos resulta más apropiada para este tipo de películas, pues ante la falta de costumbre de ver este cine no es fácil mantener la atención y el interés necesarios que permita al espectador obtener una lectura

satisfactoria. En contraste, *Tequila* adolece de unidad en su forma, lo mismo hay pequeñas historias convencionales que se traslapan con otras (la mamá y el niño), que historias del mundo al revés (los ricos en casa de pobres y viceversa), también momentos de dramatismo (los objetos personales y la sangre en el piso), escatología (las tres personas en el inodoro al aire libre), de comicidad (el hombre que corre por la calle y se encuentra a muchos iguales a él), o amor (la pareja que baila desnuda). Ello dificulta al espectador ponerse a tono con la cinta.

Como vimos antes, también encontramos sustituciones que pueden ser consideradas poéticas, pero difícilmente las escenas que las rodean nos dejan en condiciones receptivas para asimilarlas. Un ejemplo de ello: la nula relación, entre la gente apiñonada escalando un poste bajo la lluvia y la entrada de la canción Santa con la pantalla en negro.

IV SEMBLANZA BIOFILMOGRÁFICA DE RUBÉN GÁMEZ.

Rubén Gámez nació en 1928 en Cananea, Sonora, donde la cercanía de los Estados Unidos convierte a sus urbes en un polo de atracción mayor que nuestra capital u otras ciudades como Monterrey o Guadalajara. Quizá por ello Rubén Gámez emigró a Los Angeles antes de los 20 años para estudiar fotografía. Entre 1947 y 1950 asistió al *Frank Wiggins Trade Technical Junior College* y a la Universidad del Sur de California, en donde realizó estudios de fotografía comercial, sensitometría y fotografía a colores¹.

El director recuerda de esos estudios: "me fue muy bien porque (en) los primeros meses yo comencé a hacer mis fotografías, comencé a hacer retratos de los maestros y todo eso; y eso me valió para que no me exigieran las tareas que tenía que hacer...". "A los tres meses me dijeron ya puedes hacer los que tú quieras, no hagas tareas"².

En 1950 Gámez se trasladó a la Ciudad de México, a donde llegó a ejercer su profesión de foto fija para publicidad, medio aún incipiente en aquellos años: "Me acuerdo que a los morenos los maquillábamos nosotros mismos, entonces los dejábamos como pambazos de tanto maquillaje que les poníamos"³.

Su trabajo como fotógrafo le brindó la oportunidad de comenzar a hacer cine en los noticiarios que producía Manuel Barbachano Ponce. Eran los años en que la televisión iniciaba sus transmisiones y también comenzaba la necesidad de hacer comerciales, a

¹ Tequila, Semblanza inédita de Rubén Gámez. Cineteca Nacional, archivo hemerográfico.

² Rubén Gámez, Entrevista inédita. Cineteca Nacional, archivo hemerográfico.

³ Ibidem, p. 2.

los que desde entonces se dedicó.

En 1959 Gámez viaja a China y con las imágenes filmadas allá realiza el documental *La China Popular* (1959), primer trabajo cinematográfico propio. Tres años más tarde dirige *Magueyes* (1962), cortometraje en el que Gámez da muestra de su particular manera de entender el cine. En esta cinta el juego de la música con las imágenes, de las luces y las sobras, es notable. Él mismo confiesa que ya desde entonces es notorio el decisivo papel de la música en su forma de hacer cine, en su forma de unir las secuencias, las escenas, los encuadres.

Así, con dos cortometrajes en su carrera, a fines de 1964 llegó la convocatoria de la Sección de Técnicos y Manuales, del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, para el *I Concurso de Cine Experimental*. Vale decir que el panorama del cine nacional era, por lo menos, desolador. La escasa producción y la ínfima calidad de las películas le valió no sólo perder los mercados conquistados durante la llamada Época de Oro del cine mexicano, sino convertirse en una industria anquilosada y antifuncional, cuyos productos en general eran despreciados en el extranjero y aún en nuestro país. Por ello el concurso de cine fue visto como una oportunidad de renovar cuadros, temáticas y formas de producción en la industria cinematográfica.

Para su participación en el concurso, Rubén Gámez consiguió el apoyo del productor Salvador López, de quien tenemos testimonio: "Tuve la oportunidad de conocer al señor Gámez, y después tuve la oportunidad de ver un cortometraje de él titulado *Magueyes*. Cuando yo vi este corto me pude dar cuenta del talento y la sensibilidad de Rubén. Al ver esto yo no me quede tranquilo y le propuse que el día que él deseara

llevar a cabo otra película o un corto contara conmigo en el aspecto económico. Se fue él, tal vez pensando que había hablado nomás porque se me había ocurrido. Pero regresó a los tres años, y me recordó que si todavía estaba en condiciones de sostenerle lo que había dicho y le dije que sí. Me presentó el script de *La fórmula secreta*, que en aquel entonces no se llamaba *LFS*, se llamaba *Coca cola en la sangre*. Leí, te hablo con toda honestidad, no entendí nada, pero yo dije, con este señor lo que haga va a ser excelente”⁴.

En el concurso participó (en funciones de dirección, guionismo, actuación, etc.) parte de lo más granado de la intelectualidad del país, y aún extranjeros destacados. Gente como Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Emilio García Riera, Juan José Gurrola, Luis Buñuel, Juan García Ponce, entre muchos otros. Cómo sabemos, *LFS* contó con la colaboración de Juan Rulfo, quien escribió su único poema conocido como tal para esta cinta, y del poeta Jaime Sabines en la lectura del mismo. Como se ha dicho, es un error común creer que las imágenes creadas por Gámez fueron concebidas en función del texto de Rulfo, siendo que en realidad el escritor trabajó su texto después de ver aquellas. Por supuesto, sin desestimar la influencia que *Pedro Páramo* y *El llano en llamas* tienen en la obra de Rubén Gámez, o -como él también lo confiesa- de autores como Carlos Fuentes o William Faulkner.

Con su cinta, Gámez obtuvo cuatro premios del citado concurso: mejor película, mejor director, mejor edición y mejor adaptación musical, así como el reconocimiento general de la crítica especializada y de numerosas personalidades del medio. En su *Historia documental del cine mexicano*, Emilio García Riera recoge varias opiniones,

⁴ Entrevista en TV UNAM, 1991.

de las cuales citaremos brevemente tres ejemplos:

José de la Colina: Film-poema. En el que las imágenes se unen sin la intención de seguir un hilo narrativo, dramático o discursivo, *La fórmula secreta* es una insólita exploración de la realidad mexicana a través de sus contradicciones y sus mitos.

Gómez nos enfrenta a rostros áridos, hieráticos, indescifrables, recortados contra los paisajes minerales y secos del universo rulfiano: los paisajes de Luvina y Comala.⁵

Jorge Ayala Blanco: ...Rubén Gómez es un perseguidor de lo insólito. Su capacidad para crear imágenes-choque es sorprendente. Construye sus secuencias a la manera de párrafos poéticos...

Gómez, sobre un tipo de cine cerrado sobre sí mismo y sin secuela futura posible, ha realizado una obra impulsiva, inspirada en un estridente afán de denuncia ideológicamente vulnerable⁶.

Julio Bracho: Ojalá que el impulso de este concurso descubra nuevos valores para el cine mexicano. Por los rumores que existen entiendo que ese valor ya ha surgido y se llama el señor Gómez, fotógrafo del STIC. Admiración. Machetazo a caballo de espadas⁷.

El tiempo demostró que los nuevos valores no bastaron para dar un nuevo aliento al cine mexicano. Y ello no por los propios concursantes, sino por las trabas e inercias de la producción nacional. El caso de Gómez es ejemplar, Después de *LFS* no volvió a

⁵ GARCÍA RIVERA, Emilio. *Historia Documental del Cine Mexicano*, tomo IX, pp. 169,170.

⁶ *Ibidem.*, p. 169.

⁷ *Ibidem.*, p. 158.

dirigir un medio o largometraje sino hasta 1992, cuando se filmó *Tequila*. Durante esos veintisiete años únicamente dirigió los siguientes cortometrajes: *Valle de México* (1972), documental (por llamarlo de alguna forma) que desde entonces advertía sobre la contaminación en esta capital; *Fiesta mexicana* (1974) cinta evocadora de las tradiciones mexicanas, filmada durante una exhibición en norteamérica; *El Ermitage en México* (1976), realizada con motivo de la exposición de obras del museo francés en la Ciudad de México, y *Murmullos* (1980), que, como se dijo antes, presenta los testimonios de los habitantes de un pueblo del Estado de México.

Durante esos años los intentos de Gámez por hacer sus películas se estrellaron en los criterios comerciales de hacer cine. Sus proyectos fueron rechazados y él continuó dirigiendo y fotografiando comerciales para cine y televisión, actividad más constante y redituable que el cine. Por su parte Gámez tampoco se mostró dispuesto a hacer cine a costa de lo que fuera, a costa de renunciar a su estilo, a su forma de concebir y crear sus mensajes cinematográficos. Sobre su opera prima en largometraje, *Tequila*, opinó en 1992: "No la hice antes por las condiciones. Hubo algo que me afectó mucho para no hacerla antes, que fue la manera en que el Estado se apropió del cine, el desprestigio que tenemos en el extranjero ha sido por culpa del Estado, su supuesta paternidad. Saber que hay una cuesta arriba terrible. Aunque claro, siempre hay pretextos, cuando a los 63 un cineasta debe tener cuando menos 20 películas hechas. Otra causa real fue mi huevonería, nunca trabajé lo suficiente para lograr las dos cosas, que las pude haber hecho, vivir de lo comercial y hacer mi cine cada tres años, pero por otro lado yo no estaba dispuesto a hacer mi cine a pesar de todo, ¿quién va a

financiar películas que no dan un quinto?"⁸.

El director reconoce sin ambages sus motivaciones para hacer *Tequila*, "Cuando surgió este nuevo concurso me interesó entrar porque había premios en metálico de por medio. Eran tres premios de quinientos millones y tres de doscientos. Así sí me interesa, porque si uno gana, no sólo le dan la palmadita en la espalda y un diploma, que a veces ni los llenan. Yo tengo un montón de diplomas sin llenar o trofeos sin placa"⁹. "Yo comencé a producir *Tequila* pero no me alcanzó el dinero, y Barbachano, CLASA Films Mundiales, la siguió produciendo"¹⁰.

A pesar de los comentarios favorables de la crítica, de su participación en eventos como los festivales de Berlín y de Moscú, y de ser seleccionada como la película inaugural de la XII Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara, la cinta pasó sin pena ni gloria por las salas de exhibición, confirmando la percepción de Gámez de la escasez de público para su cine.

Pasada la expectación generada en los medios desde el anuncio de la producción de *Tequila*, hasta su exhibición y consecuentes polémicas, el director decidió vivir fuera de Ciudad de México, aunque comenzó a colaborar esporádicamente en el periódico *Excelsior*.

Sin proyectos para una nueva película, actualmente Rubén Gámez vive prácticamente retirado del oficio en un rancho con vista al Popocatepetl, absorto en un nuevo negocio de conservas.

⁸ *Nitrato de plata*, núm. 13, p. 5.

⁹ *Ibidem*, p. 4.

¹⁰ *Ibidem*, p. 5.

CONCLUSIONES.

Sin duda no resultará muy difícil para el lector encontrar excepciones a diversas definiciones manejadas aquí. Y es que el cine y la poesía son dos ámbitos donde no existen límites precisos para su conformación, para su expresión. Sin embargo, como es frecuente en las ciencias sociales, debí limitar y caracterizar de alguna manera los fenómenos a estudiar para así poder convertirlos en elementos manejables; ello me obligó a dejar de lado las definiciones de algunos autores, corrientes o incluso disciplinas. De tal suerte, fue necesario, por ejemplo, desechar la idea aristotélica de que es indispensable el concurso de las palabras para la existencia de la poesía¹, replantearnos que es una forma de expresión posible en diversos soportes materiales. Si bien estas tomas de postura pueden pensarse como arbitrarias, corresponden a planteamientos que las justifican en el propio texto.

Así pues, aquí no se pretende convencer a todo mundo de que el cine de Rubén Gámez es poético, porque incluso habrá quien se niegue a ver la poesía en otra forma que no sea el poema escrito o hablado, con métrica rima, etc. En cambio, creo que sí se mostró que *La fórmula secreta* y *Tequila* (al igual que otras películas de todos los tiempos) presentan características –formales y expresivas– que permiten equipararlas a las obras de los poetas desde siempre (sin que ello signifique un juicio de valor); ello a través del análisis basado en la categorías propuestas en el trabajo de Carlos Bousoño, especialmente en las sustituciones, termino que, como se dijo, engloba figuras como la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, paradojas, elipsis, etc.

¹ ARISTÓTELES. *Poética*, p. 44.

Al igual que autores como Fernando Leger o el propio Buñuel, Gámez transgrede el orden convencional de los elementos formales del mensaje cinematográfico, condición esencial –según lo aquí planteado– para la existencia de la poesía. Pero no se trata de una transgresión indiscriminada de la narratividad, sino –en general– con un claro sentido en cuanto las ideas que se buscan representar. Tal manejo de recursos fue encontrado en casi todos los elementos del cine: en la composición de la imagen, el montaje, la iluminación, la posición de la cámara, los movimientos de ésta, la música, las palabras, etc. Para nuestro director, el objetivo no es otro que representar su percepción de la realidad nacional; la regla principal es hacer expresivos estos recursos formales en un sentido que complemente y expanda las posibilidades significativas de las imágenes usadas, de las micro anécdotas que sin una lectura poética parecieran decir tan poco.

Quizás las cintas de Gámez resulten un material único para la búsqueda de mensajes poéticos en el cine mexicano: su lejanía de la narratividad es poco menos que insólita en una cinematografía regida por los convencionalismos del cine comercial. Al igual que las películas de vanguardia de diferentes épocas del cine universal, ambas cintas son un conglomerado de violaciones a la gramática (con las reservas establecidas sobre este término) que permite a los espectadores "leer" las historias contenidas en las películas. Pero a diferencia de la mayoría de aquellas cintas, en las de Gámez no sólo interesa buscar la expresión del "ritmo puro" (como Leger) o de experiencias oníricas (como Buñuel), sino principalmente manifestar ciertos estados anímicos con respecto a una realidad (aunque es indudable la existencia de elementos surrealistas). Vale la pena recordar aquí que aceptamos que la poesía no sólo busca evadir, hasta cierto punto, lo

conceptual para expresarse, le es indispensable el convertirse en la expresión de la forma única de percibir y sentir el mundo del poeta, del emisor. En ese sentido es un fenómeno esencialmente formal.

Otra ventaja es que, tal vez como ninguna otra de su tipo, las películas de Gámez están cerca de mi visión del mundo, de la visión del mundo de los mexicanos. Este hecho nos permite poner en juego más fácilmente las sustituciones, ir más allá de la imagen y el sonido; entender el texto de Rulfo, dar algún sentido al mismo cuando es leído al revés y no captamos las palabras; aventurar el por qué de un ballet de costureras en la principal plaza del país, entre muchas otras cosas que el espectador tal vez no comprende con precisión, pero les encuentra un sentido. Es posible que por eso el material de este trabajo haya estado ahí y no en los clásicos universales de Buñuel o Vigo: sencillamente *La fórmula secreta* y *Tequila* son mas cercanos a mi realidad. Además es muy probable que un individuo francés o español tuvieran más elementos para rescatar mejor las metáforas u otras sustituciones de aquellos filmes. Podría existir -pensemos- un especial significado en las calles por las que transita el ciclista de *Un perro andaluz*; tal vez -otro ejemplo- el río Sena tenga algún simbolismo en el subconsciente de los franceses, el cual, seguramente, podría enriquecer la lectura de la cinta. Por supuesto, ello no va en detrimento del goce estético de ver estas películas, pues su manejo de los "temas universales" en el arte (amor, odio, venganza, libertad, etc.) las hacen asequibles para cualquier cultura.

Por otro lado, vale la pena recordar que, junto con la influencia de Juan Rulfo y Carlos Fuentes, ser fotógrafo le proporcionó a Gámez una forma singular de presentar su visión sobre México; un estilo donde las imágenes aparentemente inconexas y su

organización dejan libres un cúmulo de ideas en espera de ser atrapadas por el espectador. Ello no pone en duda el hecho de que, especialmente en *La fórmula*, Gámez lleva al cine los murmullos del más allá de *Pedro Páramo*, la desesperanza de algunos cuentos de *El llano en llamas*, o los mexicanísimos desvaríos de Ixca Cienfuegos.

Queda sólo señalar el lamentable hecho de que estas películas tengan tan poca difusión entre el público mexicano, y su consecuente enclaustramiento en los cine clubes, donde, como se dijo anteriormente, *La fórmula* es prácticamente cinta de culto. Pero es más lamentable aún constatar que ciertamente el público no está interesado en acercarse a películas que lo obliguen a recorrer los sinuosos caminos de la poesía. Aunque, como lo sabe el propio Gámez, eso sucede aquí y en todo el mundo.

ENTREVISTA CON RUBÉN GÁMEZ *anexo.*

Tomando en cuenta su experiencia como escritor, ¿qué diferencias –ventajas y desventajas- encuentra entre el cine y la lengua para comunicar?

R. Gámez: Hay cosas parecidas entre las dos ocupaciones, pero para mí la literatura es mucho más interesante que escribir guiones o hacer películas, para mí la literatura es más extraordinaria, porque ahí lo que uno imagine, no importa lo que sea. Es cuestión de imaginación, de ingenio. Para mí la literatura, yo debí haber estudiado letras.

Yo ya estoy padeciendo el Alzheimer muy agudo, se me ha olvidado el vocabulario, se me han olvidado palabras. Me cuesta trabajo ahora expresarme. Por ejemplo, para acordarme de paradoja me tengo que acordar de para...caídas, paracaídas sí lo tengo grabado, pero paradoja no, entonces si quiero decir paradoja tengo que pensar en para...caídas.

Un recorrido...

Gámez: Sí.

Continuemos. Y la imagen, ¿Qué ventaja tiene? ¿qué riqueza tiene para crear, para comunicar?

Gámez: Yo creo que la literatura comunica mejor que el cine, porque es una lectura íntima, que la está leyendo y la está absorbiendo.

¿Qué lo motivó a hacer un cine no narrativo y a usar un estilo narrativo en sus textos?

Gámez: A mí no me gusta hacer interesa hacer cine con esa forma tradicional que se conoce del cine, a mí no me interesa el cine de contar una historia, porque es muy aburrido, no, las situaciones y todo eso de cajón. Y el cine libre, pues, ahí puedes revolver, mezclar cosas como se le antoje a uno. Es cuestión de forma también, verdad, me interesa más esa forma un poco fuera de lo convencional que lo otro.

En cambio, escribiendo hace cuentos.

Gámez: Escribiendo ya cambia porque es otra técnica. Ahí si no estoy con la literatura es moderna donde no hay continuidad ni nada, no se me da por ahí.

Ahí sí es narrativo.

Gámez: Sí tradicional. Tengo una voz cavernosa, a ver si se oye bien.

Equiparando sus películas con la literatura, ¿en qué género quedarían? ¿Cuál sería el más cercano a ellas?

Gámez: Yo creo que el surrealismo, poesía también, claro. Es una pretensión mía decirlo, pero creo que sí hay algo.

¿Qué cineastas o escritores inspiraron sus películas?

Gámez: Pues en cierta manera Buñuel, por sus imágenes tan bizarras, eso sí tiene una influencia que no puedo negar, o películas como *Perro mundo*, que me impresionaron muchísimo, ese documental italiano, ¿se acuerda? Bergman también, son de las gentes que me han influido mucho.

¿De la literatura?

Gámez: He leído muy poco realmente.

O algún simil...

Gámez: Bergman también, como autor; o Rulfo...

¿Lo leía antes de hacer La fórmula secreta?

Gámez: Sí, absolutamente. Pero lo curioso del asunto es que lo que más me influyó fue la primera novela de Carlos Fuentes, *La región más transparente*. Luego hablé con Carlos Fuentes para que me hiciera el texto de la parte urbana de la película, pero estaba muy ocupado porque se estaba filmando una película de él y desgraciadamente no pudo colaborar. Pero Rulfo lo hizo muy bien, la parte urbana la hizo excelente. Yo creo que lo que me hizo hacer la película fue más bien la novela de Carlos Fuentes, que me encantó cuando la leí. Para mí es una novela extraordinaria.

¿Y la idea de invertir el sonido?

Gámez: Esa fue una de las muchas ideas que me dio Rulfo, porque precisamente en esa secuencia no le gustaba a él lo que había escrito. Entonces me dijo "no me gusta eso, por qué no pone la cinta al revés". Qué ya es un truco que se había utilizado, pero funcionó muy bien. Fue idea de Rulfo, no fue idea mía.

¿Alguna interpretación a esa parte de la película? Suena un poco duro.

Gámez: Le da una ambigüedad a la película, una ambigüedad universal. No es esperanto ni ningún otro lenguaje. Le da cierto barniz poético y surrealista también.

Utilizando el cine con fines metafóricos, poéticos, ¿qué recursos de él pueden ser más aptos?

Gámez: El montaje es muy importante, y luego las situaciones también, el asunto que se está contando. Pero la edición y el montaje.

Entre La fórmula secreta y Tequila transcurrió un largo tiempo, la diferencia principal, a simple vista, es el color, ¿qué desventajas o ventajas tuvo el color y lo mismo en blanco y negro?

Gámez: Más bien fue una condición comercial el uso del color. Se ven en color ahora, y rara vez en blanco y negro. Pero *Tequila* fue un fracaso terrible por la prisa con la que la hice, la hice con una prisa terrible. Nada más para ganarme el premio de 500 millones. Por eso me tiré al agua a hacerla y resultó un fracaso.

Comercialmente...

Gámez: No, también de calidad. Hay muchas secuencias muy fallidas, la mayor parte de ellas. Pero ni modo, se mete la pata también.

A la distancia está más conforme con LFS, más de acuerdo con su propuesta original.

Gámez: Sí, sí. No tuve tiempo de hacer todas las secuencias que tenía para *Tequila* porque ya no había tiempo. La tenía que terminar a como diera lugar.

Incluyó un cuento de su libro en Tequila, el niño que se asoma a la ventana.

Gámez: Ah sí, sí.

¿No pensó en otro?

Gámez: No. No se prestaban o se necesitaba mucha producción. O problemas de ese tipo.

Alguna vez Luis Buñuel decía que las imágenes extrañas en sus películas no significaban otra cosa, Una gallina no tenía otra connotación diferente a eso, era nada más una gallina que pasaba por ahí.

Gámez: Estoy totalmente de acuerdo con él. El espectador es el que saca sus elucubraciones. El espectador que piense lo que quiera, ¿o no dice Buñuel eso?

Deja entonces la puerta abierta para dar una o múltiples interpretaciones, por ejemplo, a las salchichas en LFS.

Gámez: Ese es un alimento exótico para nosotros, y verlo ahí, entre huaraches, comales trabajadores... hay un cierto acondicionamiento del mexicano a las cosas exóticas, extranjeras.

Fue contrastar lo exótico, lo extraño, con lo propio.

Gámez: Exactamente.

Definía usted, en una entrevista para TV UNAM, al Zócalo como el centro del infierno.

Gámez: Ah sí, es el centro del infierno. Por un lado tenemos el clero y por otro el PRI, estamos jodidos. Yo tuve problemas con eso porque lo dije ahí en el Zócalo, y estaba una persona ahí, creo que era del PRI porque se enojó mucho. No recuerdo quién me censuró porque dije esa frase.

¿Corresponde esto a la imagen del inicio de LFS?

Gámez: Pues sí, porque anda un buitres merodeando todo eso.

La escena fue lograda porque se siente encierro.

Gámez: Lástima que no se le hizo más largo el pescuezo al buitres, porque mucha gente lo interpretó como el águila mexicana, ¡imagínate!, totalmente errónea la interpretación, es un buitres. Pero todos los críticos pensaron que era el águila mexicana cuando es todo lo contrario. Yo me enojé mucho cuando me hicieron esa interpretación.

Sin embargo, muchas otra escenas son muy bien interpretadas, la de sacar de cuadro al campesino, el evadirlos.

Gámez: ¡Ah, esa es una innovación que no conozco en el cine universal! Ahora Woody Allen está haciendo algo de eso, está con el personaje en la cocina y de pronto el personaje sale, se oye lo que dice por allá, pero la escena está vacía, y luego vuelve a la cocina. Me parece maravilloso, hay algo de eso.

Usted le da una intención a la cámara, la intención de evadir.

Gámez: Le voy a contar una cosa curiosa que yo vi... ésta película del italiano que fue una revelación de los directores, el que hizo esa película sobre cine en Italia ¿Cómo se llamó? De un chamaco que se subía a la cabina.

¿Cinema Paradiso?

Gámez: ¿Cinema Paradiso?

¿Sí?

Gámez: Yo creo, bueno es una presunción mía, yo creo que ese señor vio mi película en Italia, o en un festival, porque también degüella un buey él, se ve en matadero el degüello de un buey. Yo creo que mi película influyó mucho porque sí, es muy parecida. Nada más que yo la hice 32 años antes.

Personalmente encuentro un paralelismo entre la utilización del buey, del asesinato, con el manejo de la mujer, el utilizarla. La matanza del buey con la mujer que están abrazando, besando, acariciando.

Gámez: No no, la crueldad que hay, entre comillas, de matar animales para alimentarse, entrecomillado, claro. Es una de las mejores secuencias de la película, para mí.

Cómo la de la cámara que evade al campesino.

Gámez: Acaba de aparecer una revista de cine experimental en México y hace mención de esa escena justamente. Me la acaban de traer los autores... *(fin de la cinta)*

Gámez: Toda mi vida he sido camarógrafo de comerciales, director de comerciales.

¿Algún director de cine con quien haya trabajado?

Gámez: ¿Colega mío? Sí, Rafael Corquidi, Antonio Reynoso, que también ha hecho muy buen cine experimental; junto con Juan Rulfo hicieron precisamente *El despojo*, que es un corto extraordinario.

¿Cómo describiría, en su propio caso, el proceso que va de la elaboración de los conceptos a su traducción a la imagen?

Gámez: ¡Ah no! Debe ser fiel, totalmente fiel. Yo lo que escribo lo hago sin la menor duda, esa es una virtud, porque si se tiene duda de lo que usted escribió ya va mal el asunto. Si se pone a improvisar in situ es un suicidio. Para mí es importantísimo eso.

Tal y como lo escribo lo filmo, salvo ciertos detalles, pero que no alteran lo esencial.

Incluso la música ya está pensada.

Gámez: Casi yo hago cine –eso desde luego es una desventaja, es una tontería mía- que estoy atado a la música. Primero, para mí, *La fórmula secreta* fue música. *Magueyes* desde luego. La música es casi la pauta, el Kiu.

Sin embargo, en Tequila la música no la pudo obtener.

Gámez: No pude obtener la que pensaba, una tontería del productor, porque el autor, Glass, cuando se trata de cine experimental no cobra regalías, y Barbachano tuvo miedo... que no sé que, y tuve que improvisar la música muy mal, y fue un fracaso.

No tenía que ver con lo que...

Gámez: No, es que necesitaba el apoyo de la música original. Lo que se hizo con sintetizador fue deficiente.

En LFS si se siguió.

Gámez: Ahí sí. Utilicé música grabada de disco, entonces no había cintas magnéticas comercialmente.

Está más hecha como se concibió.

Gámez: Sí, totalmente.

¿Y acerca de la temática que tocan sus películas?

Gámez: La mexicanidad, lo nuestro.

Su visión de México.

Gámez: Pues sí.

El público entre 1965 y 91, ¿cambió? ¿Recibió igual las películas? ¿Mejóro tal vez?

Gámez: No, entre la juventud... había interés de los muchachos por conocer ese cine. En los dos casos fue igual, creo yo.

¿Y comercialmente?

Gámez: ¡No, por eso no hice más cine yo, para no llevar más productores a la banca rota! Mí cine no ha hecho dinero, en ningún momento. El cine que he hecho supuestamente comercial, pues no, fue un fracaso. *La fórmula* no nos ha dado ni un quinto, ni *Magüeyes* ni ninguna de ellas, ni *Tequila* ni nada de eso.

Es un cine dirigido a un sector pequeño.

Gámez: Es un cine personal, verdad. Si me dan dinero para hacerlo, pues lo hago, allá ellos, ¿no? Son productores y supuestamente saben lo que puede dar dinero y lo que no. Ahora, el gesto de Barbachano de ayudarme fue extraordinario, un gran gesto de Barbachano financiarme mi película, y yo sentí mucho que haya sido un fracaso comercial.

Y sin embargo ganó...

Gámez: Sí ganó premios, del cual le di 200 y yo me quede con 300 (millones de pesos del 92).

Yo seleccioné sus películas porque son un aglomeramiento de imágenes, a mí entender, en muchos sentidos poéticas.

Gámez: ¡Ah sí, claro! Definitivamente tengo un poco de poeta, sería malo que no lo tuviera.

En ese sentido, esos recursos, usarlos en cine narrativo, tal vez no tan cercanos, tan cargados, tan abigarrados...

Gámez: Sí, sí se puede. Sería un buen intento y me gustaría intentar una cosa así, tiene toda la razón. Pero entonces se parecería mucho al cine de Buñuel, que así encuentra asunto, ¿no?

Contar con poesía.

Gámez: Sí... bueno, hay muchas películas así, qué narran un episodio con poesía, verdad. *El vuelo de la cigüeña* es una bella, esa es una de ellas, tantas, hay muchísimas. El mismo *Citizen Kane*. Dentro del cine, bueno, hay mucha poesía. Bergman... *Persona*, ¿vio persona? Extraordinaria trama.

Sin embargo usted reúne en una sola película muchos momentos como esos.

Gámez: Sí... eran fragmentos, muchos son pequeñas anécdotas, pequeñas historias.
¿Alguna manera de acercar al público mexicano a ese tipo de cine, que a lo mejor cuenta algo, pero que nos dice mucho más a través de las imágenes, de la poesía?

Gámez: Sí, sí tiene público pero reducidísimo. En todo el mundo pasa igual exactamente. El cine experimental tiene su público muy reducido. Es un fenómeno mundial. Claro, depende del país, porque en Francia debe haber mucho más acercamiento a este cine.

Actualmente la producción de cortometrajes a cobrado algún auge.

Gámez: Está en la misma etapa, no sale de... porque no se exhibe, no tiene forma de difundirse más, verdad. Ahora peor con el cine americano como está. Ya otro tipo de cine no interesa más que el norteamericano, porque es muy divertido, y es muy buen cine también.

Pero quizá en cortometraje sería más fácil experimentar que en largometraje.

Gámez: Sí claro, definitivamente. Por eso el cortometraje me interesa tanto, porque se presta más a ese tipo de cosas.

Y ¿otra película? ¿realizar otra película?

Gámez: No, ya nada. Ya a los setenta años no es fácil. Aunque para que... para que me ponga a escribir si no la voy a poder producir, no. Por eso es que escribo cuento... yo

ya ni escribo cuento. El cuento me... yo puedo estar escribiendo doce horas cuento porque me gusta muchísimo... y no sé por qué lo he abandonado. Les pagan muy poco, ¡80 pesos por cuento! Siquiera pagaran por renglón un poco más, pero no, parejo 80 pesos.

A mí me pagan con cuentos, con revistas.

Gámez: ¿Cómo? ¿A sí?

Nos pagan más, son como 200 pesos, pero en revistas.

Gámez: Y usted las tiene que vender.

Pues no me dedico a eso, pierdo más tiempo de lo que ganaría, ¿no cree?

Gámez: *(ríe divertido)* Le pagan en especie.

Pues sí, ciertamente. Así que también estamos en eso.

Gámez: Le deberían pagar mejor con muchachas *(continúa carcajeando)*.

O que las alternaran cuando menos...

Gámez: Así sí escribiría mucho cuento.

Ándele.

Gámez: Aunque ya para que.

No, sí es difícil con esto de los cuentos. ¿Pero me decía que su libro de cuentos no le gustó?

Gámez: No. Es una estupidez de esas. Yo no sé qué me dio por publicarlo. Después lo mejoré, verdad. Un amigo me ayudó a quitar todos los problemas de lenguaje. Pero ya no.

Entonces tampoco tiene proyectos de escribir cuento.

Gámez: Ya no, no sé que me... pierde uno la pasión, y cuando pierde uno la pasión lo pierde todo. Ahora lo que me interesan son los chiles...

(Edo. de Morelos, 11 de agosto de 1998)

El Director Rubén Gámez inició a últimas fechas un negocio de elaboración y venta de conservas. Fiel a sus principios hasta lo último, se abocó a un producto netamente mexicano, los chiles en escabeche.

FILMOGRAFÍA DE RUBÉN GÁMEZ.

1957	La China Popular.*
1962	Magueyes.*
1964	La fórmula secreta.
1972	Valle de México.*
1974	Fiesta Mexicana.*
1976	El Ermitage en México.*
1980	Los murmullos.*
1992	Tequila.

* cortometraje

BIBLIOGRAFÍA.

- 1 ALBALA Levy, Eliana. Antología del amor sensual y la poética de Vicente Aleixandre. UNAM, México, 1989, 267 pp.
- 2 ALCANTAR Muñoz, Ma. A.; CASTILLEJOS Nájera. Rulfo en el séptimo arte. Tesis de licenciatura UNAM, México, 1992, 189 pp.
- 3 ALIGHIERI, Dante. La Divina Comedia. (Col. Sepan cuantos..., núm. 15). 7ma ed., Porrúa, México, 1969, 304 pp.
- 4 ALONSO, Amado. Materia y forma en poesía. Edit. Gredos, Madrid, 1965, 402 pp.
- 5 ARISTÓTELES. Poética. Emecé Editores, Buenos Aires, 1959, 150 pp.
- 6 BAUDELAIRE, Charles. Obras. Edit. Aguilar, Madrid, 1961, 1282 pp.
- 7 BAUDELAIRE, Charles. Pequeños poemas en prosa. Espasa Calpe, Buenos Aires, 1948, 179 pp.
- 8 BÁLAZS, Bela. El film. Evolución y esencia de un arte nuevo. Gustavo Gili, Barcelona, 1978, 269 pp.
- 9 BEUCHOT, Mauricio. Elementos de semiótica. UNAM, México, 1979, 360 pp.
- 10 BOUSOÑO, Carlos. Teoría de la expresión poética. 4ª edición, Gredos, Madrid, 1966, 618 pp.
- 11 BREMOND, Henry. La poesía pura. Argos, Buenos Aires, 1947, 278 pp.
- 12 CARMONA, Ramón. Cómo se comenta un texto filmico. Rei, Madrid, 1991, 323 pp.
- 13 CASSETI, Francesco; DI CHIO, Federico. Cómo analizar un film. (Col. Instrumentos Paidós, núm. 6) Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1991, 278 pp.
- 14 CORTÁZAR, Julio, El perseguidor y otros cuentos. PEPSA Editores, México, 1976, 295 pp.
- 15 CORTÁZAR, Julio. Historias de cronopios y de famas. Alfaguara, México, 1992, 141 pp.

- 16 CULLER, Jonathan. La poética estructuralista. Anagrama, Barcelona, 1978, 376 pp.
- 17 DELEUZE, Gilles. La imagen movimiento, tomo I. Paidós Comunicación, Barcelona, 1948, 318 pp.
- 18 DILTHEY, Wilhelm. Poética. 2ª ed., Losada, Buenos Aires, 1961, 264 pp.
- 19 DORRA, Raúl (compilador). El poeta y su trabajo. (Col. Signo y sociedad). 2ª ed, Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1985, 133 pp.
- 20 EISENSTEIN, Sergei. El sentido del cine. 5ª ed., Siglo XXI editores, México, 1990, 204 pp.
- 21 EISENSTEIN, Sergei. La forma del cine. 1ª ed., Siglo XXI editores, México, 1986, 241 pp.
- 22 ECO, Umberto. Cómo se hace una tesis. 3ª ed., Gedisa, México, 1982, 267 pp.
- 23 ESPINOZA, Aurelio. El Teatro de Sófocles. Jus, México, 1960, 642 pp.
- 24 FERNÁNDEZ Moreno, César. Introducción a la poesía. (Colección popular núm. 30). F.C.E., México, 1962, 143 pp.
- 25 FERRATE, Juan. Dinámica de la poesía. Col. Biblioteca Breve, Seix Barral, Barcelona, 1968, 419 pp.
- 26 FREIDEMBERG, D; RUSSO, E. Cómo se escribe un poema. El Ateneo, Buenos Aires, 1994, 193 pp.
- 27 FUENTES, Carlos. La región más transparente. 2ª ed., F.C.E., México, 1972, 474 pp.
- 28 GÁMEZ, Rubén. La tierra de mi madre. Taller Editorial, México, 108 pp.
- 29 GARCÍA RIERA, Emilio. El cine es mejor que la vida. 2ª ed., Cal y Arena, México, 1990, 175 pp.
- 30 GARCÍA RIERA, Emilio. Historia Documental del cine Mexicano. Tomo IX. Era, México, 1978, 580 pp.
- 31 GRAUDREAU, André y JOST, F. El relato cinematográfico. (Serie cine y narratología). Paidós, Barcelona, 1995, 176 pp.
- 32 GIL Olivo, Ramón. Cine y lenguaje: hacia una teoría del espectador competente. Colegio de Michoacán-Conacyt, México, 1986, 252 pp.

- 33 JAKOBSON, Roman. Lingüística y poética. (Col. Crítica y estudios literarios). 4ª ed., Ediciones Cátedra, Madrid, 1988, 75 pp.
- 34 JAKOBSON, Roman. Obras selectas. Gredos, Madrid, 1988, 449 pp.
- 35 LÁZARO Carreter, Fernando. Estudios de poética. 2ª ed., Taurus, Madrid, 1979, 159 pp.
- 36 MARTIN, Marcel. El lenguaje del cine. (Col. Libertad y Cambio). 2ª ed. Gedisa, Barcelona, 1990, 271 pp.
- 37 METZ, Christian. Psicoanálisis y cine (El significante imaginario). Gustavo Gili, Barcelona, 1979, 265 pp.
- 38 MITRY, Jean. Estética y psicología del cine. Tomo II, Las formas. Siglo XXI, México, 1978, 583 pp.
- 39 MITRY, Jean. La semiología en tela de juicio. Cine y Lenguaje. Akal, Madrid, 1990, 196 pp.
- 40 MITRY, Jean. Historia del cine experimental. Fernando Torres Editor, Valencia, 1974, 342 pp.
- 41 MUCHIELLI, Roger. La distexia. Cincel-Kapeluz, Madrid, 1979, 177 pp.
- 42 PARDINAS, Felipe. Metodología y técnicas de investigación en ciencias sociales. 16ª ed., Siglo XXI editores, México, 1976, 188 pp.
- 43 PAZ, Octavio. El arco y la lira. 3ª ed., F.C.E., México, 1972, 305 pp.
- 44 PERALES, Conchita. Rubén Gámez. Tequila, en "Nitrato de plata" núm. 11, mayo-junio 1992.
- 45 RULFO, Juan. El gallo de oro y otros cuentos. Era, México, 1980, 134 pp.
- 46 RULFO, Juan. Pedro Páramo. (Colección popular núm. 58) 6ª ed., F.C.E., México, 1964, 129 pp.
- 47 SKLOVSKI, Víctor. Cine y lenguaje. Anagrama, Barcelona, 1972, 143 pp.
- 48 TAIBO, Paco Ignacio. Tequila, en "El Universal", 28 de marzo de 1992.
- 49 VALERY, Paul. Teoría poética y estética. (Col. La bolsa de medusa, núm. 39). Madrid, 1990, 207 pp.

- 50 VEGA Alfaro, Eduardo de la. Una filmografía Rulfiana, en "Pantalla", núm. 4, febrero-marzo-abril 1986.
- 51 VEGA, Carlos. Influencia de la música de cine sobre el espectador. Tesis de Licenciatura UNAM. México, 1983, 205 pp.
- 52 WASSERMAN, Raquel. El lenguaje cinematográfico, un idioma. Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1983, 269 pp.
- 53 WEISS, Peter. Informes. Alianza/Lumen, Madrid 1974, 175 pp.
- 54 WILHELM, Dilthey. Poética. 2ª ed., Editorial Losada, Buenos Aires, 1961, 264 pp.
- 55 YANES Gómez, Gabriela. La búsqueda de lo mexicano, en "Dicine", núm. 48, noviembre 1992.
- 56 YANES Gómez, Gabriela. La fórmula de los murmullos, en "Nitrato de plata", núm. 13, junio-diciembre 1992

Deben agregarse una extensa entrevista inédita –y sin autor- a Rubén Gámez, localizada en el archivo de directores del Departamento de Investigación de la Cineteca Nacional, así como una breve semblanza titulada "Tequila", ubicada en el mismo sitio, elaboradas seguramente por personal de la propia cineteca.