

Magueyes (1962) by Rubén Gámez. Mexican experimental cinema as a violent and inexhaustible resource of memory

**Los Magueyes (1962) por Rubén Gámez.
La imagen cinematográfica como recurso violento e inagotable de la memoria**
Dulce María Núñez Oseguera
Universidad Iberoamericana, México

Abstract

Los Magueyes (1962) directed by Rubén Gámez is an important Mexican experimental film. The montage shows a dialectical game that subverts the traditional cinematographic discourse from where the landscape stops being a passive element to become an inciter of violence. This film does not have human, agaves are the only protagonists of a cruel and ruthless battle. In this short film, war dialogues with the power of cinematographic representation. Los Magueyes (1962) transcends time limits unifying all the battles of history into one, showing the malleability and power of cinema from its audiovisual language. The cinematographic montage mixed with the Symphony no. 11 composed by Dmitri Shostakovich represents a critical, original, and symbolically profound argument that characterizes this films that belong to the Mexican experimental cinema of the sixties.

Keywords: Magueyes, Mexican Experimental Cinema, Violence, War, Montage.

*El cine que hago no le interesa a nadie,
porque trabajo esencialmente
con imágenes gráficas, literarias,
llenas de metáforas y paradojas.*
Rubén Gámez ¹

Los Magueyes y su lenguaje cinematográfico

Pencas irrumpen de forma vertical los ángulos de la tomas, puntas de magueyes con espinas dan comienzo a un cortometraje que caracteriza la producción experimental del cine mexicano de los sesenta, *Los Magueyes* tiene una duración de ocho minutos con cincuenta y tres segundos, se exhibió en el año de 1962, siendo dirigido por el escritor y cineasta mexicano Rubén Gámez. Este cortometraje denuncia su violencia narrativa desde el primer segundo. La música inserta en esta obra cinematográfica es la *Sinfonía no. 11* compuesta por Dmitri Shostakóvich en 1957, esta evoca la matanza de manifestantes pacifistas a manos de la guardia imperial rusa, suceso nombrado *Domingo sangriento de 1905*. Sobre este metraje el director Rubén Gámez comentó: "Lo que no puede hacer uno por sí mismo nadie lo va a hacer por uno, esto lo aprendí desde que hice mi primer cortometraje en 1962, que fue *Los Magueyes*, esta película me costó en aquel entonces 50 mil pesos, que era un dineral, pero no me alcanzó para terminarla, así que Alatríste puso lo que faltaba para hacer un

cortito de 10 minutos en blanco y negro de 55 mm." (Ortega 2014, 385).

Este metraje se sostiene gracias a la contraposición de imágenes, las cuales, al ritmo de la sinfonía, brindan de significación los planos cinematográficos carentes de guion, voz o actores. Las puntas de los agaves se van tomando cada vez más lascivas, a lo largo de la trama las espinas y pencas se van encontrando violentamente unas con otras. El ángulo de las tomas en contrapicada ofrece al agave un sentido de grandeza. La peligrosidad de los ejércitos de magueyes se visualiza a partir de planos sucesivos.

El *travelling* de la cámara promueve la visibilidad de legiones de agaves con formas irregulares, pero estrictamente bien alineadas. El diálogo entre el *zoom in* y el *zoom out* genera un énfasis hacia las espinas y hacia las pencas lastimadas, sugiriendo una violenta narrativa bélica. Algunas tomas en picada, otras al ras del suelo muestran una batalla repleta de laceraciones. Al concluir el álgido ataque final, se revelan fragmentos sueltos de pencas y tallos secos, sin raíces, desprendidos de la tierra.

Posteriormente un plano general muestra los cuerpos de los agaves destrozados. Transiciones en fundido a negro pasan del cementerio de magueyes al renacer de hileras de pencas. Un plano abierto devela el final. Un final en el que se muestran nuevas hileras de magueyes, enormes y con simetría impecable. Parecerá una metáfora que advierte de forma sutil el renacer de un ejército de agaves listos ante un próximo llamado a combate. (Imagen 1)

El argumento se mueve por terrenos ideológicos logrando establecer analogías con diversos referentes bélicos por parte del espectador. Un maguey en contraposición con otros es capaz de exponer un discurso bélico, originado a partir de la utilización de planos específicos y movimientos de cámara en sincronía con una sonoridad determinada. El segundo movimiento que integra la *Sinfonía no. 11* de Dmitri Shostakóvich fue el elemento introducido para recubrir de significación los planos empleados. *Los Magueyes* esclarece las lógicas de poder y sobrevivencia que siempre se mantienen presente en confortamientos violentos o en guerras, pero sin hacer visible una sola figura humana. Del mismo modo, da cuenta de aquel horror que ejecuta la humanidad, el cual se encuentran estrechamente ligado con la mirada. Este cortometraje se impone como un espejo en donde la humanidad puede mirarse. El cine le devuelve la mirada al espectador, hacia el ojo de éstas retornan y se vuelcan todas las atrocidades ejercidas hacia su misma especie. Dirá Benjamin:

“La reproducción masiva favorece de manera especial la reproducción de las masas. En las grandes paradas festivas, en las concentraciones gigantescas, en los actos masivos de orden deportivo y en la guerra —que alimentan todas ellas al aparato de filmación— la masa se mira a sí misma cara a cara. Este hecho cuyo alcance no necesita resaltarse, está en estrecha conexión con el desarrollo de la técnica de grabación y reproducción. [...] Lo que quiere decir que los movimientos de masas, y entre ellos la guerra en primer lugar, representan una forma del comportamiento humano que se corresponde de manera muy especial con el sistema de aparatos.” (Benjamin 2003, 113)

Los Magueyes representa un juego dialéctico que trastoca y subvierte el discurso cinematográfico establecido desde la década de 1930, pues revoluciona el diálogo entre imagen y sonido, además de mostrar una narrativa en la que se fusionan diferentes *tipos de montajes cinematográficos* (Eisenstein 2013, 72); el montaje *rítmico-tonal*² sugiere un enfrentamiento ofensivo y provocador que unifica la sinfonía con acciones específicas para denotar un acto de lucha, de muerte o de nacimiento. El argumento se mueve por terrenos ideológicos logrando establecer analogías con diversos referentes bélicos por parte del espectador. El filme está rodado en blanco y negro, no existe una gama cromática que revele las tonalidades que son habituales dentro de un evento violento. Existe una ausencia de color rojo, el verde que es habitual encontrar en los uniformes militares de los soldados en batalla se alterna por el verde con el que se asocian las cualidades morfológicas de los magueyes. Una influencia importante para comprender más allá del diálogo violento que entablan los magueyes en este cortometraje es el cine de Eisenstein, sobre lo que Jesse Lerner comentó:

¡Qué viva México!, tiene que ser considerado una referencia clave para *Los Magueyes*. Los magueyes de Eisenstein funcionan como telón de fondo para la confrontación postrevolucionaria entre campesinos y hacendados, dada la situación de explotación externa, abuso emocional y sexual en tiempos de Porfirio Díaz, en la que la moralidad y los intereses en conflicto son claramente marcados. En contraste, los magueyes de Gámez no son ni marxistas ni folclóricos, ni simplemente un recurso formal, sino seres violentos y agresivos, si motivaciones ni ideología. Gámez había perdido la fe en el poder de transformador de la revolución, mientras Eisenstein no... (Lerner 2014, 320).

La velocidad, así como la intención del violento mensaje se enfatiza para cimentar una comprensión específica sobre la dinámica que se establece entre cada encuadre, entre cada fotograma y entre cada toma. La construcción del montaje se genera particularmente gracias a la dinámica entre imágenes, aspecto que formula cuestionamientos sobre la constitución de los objetos en relación con la mirada del espectador. Al respecto Benjamin comenta: “De este modo el cine es el primer medio artístico que está

en capacidad de mostrar cómo la materia interactúa con el hombre. Por ello puede ser un instrumento sobresaliente de la representación materialista.” (Benjamin 2003, 104). Este cortometraje permite un adentramiento hacia la construcción de los referentes simbólicos sobre la violencia tanto a nivel sonoro como visual. Existen simbolismos que operan de forma subversiva y perspicaz, resignificando a nivel metafórico la yuxtaposición de planos, los cuales concentran principalmente la esencia del filme a partir un objeto en particular: el agave.

Gámez recurre al montaje para edificar un argumento explícito, en donde la misma materialidad de un solo elemento es capaz de construir todo un filme. A partir de los recursos técnicos *Los Magueyes* promueve una otredad argumentativa en relación con el discurso histórico y artístico que ha explotado la industria cinematográfica, pues este cortometraje revoluciona aquella mirada que recubría la configuración del cine mexicano previo a la década de los años sesenta.

Pulsión de muerte y lógicas de violencia

Sobre la destreza cinematográfica de Gámez, Jorge Ayala Blanco expresó: “[...] realizador de un bello corto plástico (Los Magueyes) y de documentales de viaje por los paisajes socialistas, Rubén Gámez es un perseguidor de lo insólito. Su capacidad para crear imágenes-choque es sorprendente. Construye sus secuencias a la manera de párrafos poéticos [...]” (Ayala 2014, 63). Un agave, sus espinas, la linealidad entre cada hilera de magueyes, la fuerza de las tomas, la agresividad implícita en los fotogramas, las heridas de los agaves, todo esto nos remite hacia otros enfrentamientos bélicos que desde otras visualidades nos han ayudado a construir algún significante referente a la violencia, a la guerra.

Los Magueyes representa la violencia que forma parte de la condición humana y que el dispositivo cinematográfico es capaz de evocar, a pesar de no introducir en el filme un sólo personaje. Este largometraje da cuenta —desde el discurso psicoanalítico— las propuestas teóricas que se establecen entre *pulsión de muerte*³ y deseo de subsistencia para la configuración de las relaciones sociales ¿Será por eso por lo que nos es fácil relacionar la(s) batalla(s) que evidencia *Magueyes* (1962) con cualquier relación de poder establecida desde una concepción histórica? Juan Arias y Patricio Landeata comentan lo siguiente en su texto *La permanencia política de la pulsión de muerte*:

Si la pulsión de muerte es un plus, eso quiere decir que, pese a que su acción es destructiva, en sí misma se da positivamente, esto es, moviliza al cuerpo en el que acontece. En el nivel político, la muerte se inscribe dentro de los ámbitos de la guerra, ya sea interna o externa. La guerra externa, entre naciones, es para Freud la marca latente de la acción de la pulsión de muerte funcionando activamente en la historia. (Arias y Landeta 2016).

Desde este punto, *Los Magueyes* (1962) se muestra como un recurso cinematográfico en el que su argumentación esclarece la dimensión de esta pulsión, valorada como un elemento que estructura al sujeto como a sus relaciones sociales a partir de impulsos inconscientes, de fuerza pulsional, los cuales son buscadores incansables de placer y displacer. Por esta razón, las penas violentándose nos remiten a otro tipo de asociaciones, nos remiten a la atrocidad de aquella violencia suscitada en cualquier momento de la historia.

Jesse Lerner comenta sobre el simbolismo de *Los Magueyes* (1962) lo siguiente: "A pesar de sus divisiones violentas, los magueyes de Gámez comparten una identidad: no hay manera de distinguir entre los magueyes de un bando y del otro, se confrontan, se pican, se penetran, y se matan entre ellos, como las distintas fuerzas políticas y sociales de la revolución." (Lerner 2014, 320). Esta manifestación artística es para la historia y gracias a ella, un recurso inagotable de referencias tanto políticas como estéticas. Es este instante en el que la imagen cinematográfica en *Los Magueyes* (1962) representa un ejercicio carente de personajes, de soldados, o de actores, pero repleto de paisajes que durante la Época de oro del cine mexicano se usaban como un recurso contemplativo. (Imagen 2)

¿Podríamos considerar este cortometraje como una apología de la violencia, desde donde se pueden reconocer los impulsos destructivos que caracterizan y recubren al ser humano? En 1932 Albert Einstein fue seleccionado por el Comité Internacional de Cooperación Intelectual, vinculado a la Liga de las Naciones con el fin de establecer una correspondencia epistolar con algún intelectual de su preferencia. Einstein elige a Freud para profundizar en el tema de ¿Por qué la guerra? Einstein le cuestiona a Freud lo siguiente: "¿Existe un medio de librar a los hombres de la amenaza de la guerra? ¿De canalizar la agresividad del ser humano y armarlo mejor psíquicamente contra sus instintos de odio y de destrucción?" (Freud 1993, 4). Este cortometraje evidencia la necesidad de ejercer poder, dinámica que se sostiene desde una relación orgánica con el cuerpo.

Este filme propone el uso de la metáfora, sustituye al cuerpo humano por el cuerpo de los magueyes. La materia orgánica de los magueyes, sus heridas y fracturas, así como la defensa y búsqueda de lucha, evidencian la dinámica entre fuerzas pulsionales, entre la pulsión de vida y la pulsión de muerte. Freud advierte sobre estas energías: "Tras larga vacilación y oscilación, nos hemos resuelto a aceptar solo dos pulsiones básicas: Eros y pulsión de destrucción" (Freud 1991, 146). Freud exhibe el intercambio de energías que están presentes en la estructura anímica y que ambas son necesarias para preservar la vida.

Lo que este cortometraje expone no son juicios de valor, bandos de guerra, o una problemática clara desde donde el espectador pueda empatizar y es de esta misma manera como como actúan las pulsiones. Las pulsiones se necesitan mutuamente para lograr

la sobrevivencia de la estructura anímica. La pulsión de vida, aun siendo en esencia inofensiva, recurre a la pulsión de muerte cuando existe algún elemento externo que atenta contra su integridad, en palabras de Freud: "El ser animado protege, por así decirlo, su propia existencia destruyendo el elemento extraño." (Freud 1993). Más allá de los recursos estéticos que posee este largometraje lo que vale la pena resaltar es esta yuxtaposición de planos que resignifican la potencia de los agaves y de las imágenes mismas. (Imagen 3)

El lenguaje cinematográfico es poseedor de un lenguaje particular, un lenguaje que posiblemente también se mueva en terrenos del inconsciente, un lenguaje capaz de construir *metáforas*,⁴ de exponer significantes y desdoblar significados. Como respuesta a la carta de Einstein, Freud efectúa importantes cuestionamientos, entre los cuales está el siguiente:

¿Por qué nos rebelamos tan vigorosamente contra la guerra, usted y yo y tantos otros, y por qué no la aceptamos como una de las innumerables vicisitudes de la vida? [...] Y he aquí cuál será la respuesta: porque todo hombre tiene derecho a su propia vida, porque la guerra destruye vidas humanas cargadas de promesas, coloca al individuo en situaciones que lo deshonran, lo obliga a matar a su prójimo contra su voluntad, aniquila preciosos valores materiales, producto de la actividad humana, etc. Podrá añadirse, además, que la guerra, en su forma actual, no permite de ningún modo que se manifieste el antiguo ideal de heroísmo y que la guerra del mañana, gracias al perfeccionamiento de los instrumentos de destrucción, equivaldría al exterminio de uno de los adversarios o quizás de los dos. (Freud 1991).

Siguiendo la lógica de Freud, la guerra representa una herramienta nociva para los bandos relacionados, justo como en este cortometraje, en el que sin tener idea de cuáles son las razones de la disputa, los involucrados pasan por momentos vulnerables, en los cuales se enfatizan actos de destrucción y muerte. Freud advierte que existe un estado de paz que es promovido por la pulsión de vida y la tendencia esencial del ser humano es encontrarla. La muerte y el placer poseen una estrecha relación indagada desde su origen por el psicoanálisis. Gabriela Castro comenta lo siguiente en su artículo titulado *Pulsión de muerte. Nostalgia por la armonía perdida*:

De esta manera, el placer máximo sólo nos es posible a través de la total distensión: la muerte; a lo que Freud (1920) agrega, "la aspiración a la distensión, tal como se manifiesta en el principio del placer es uno de los más importantes motivos para creer en la existencia de instintos de muerte". Precisamente, es en este instinto donde Freud ubica la tendencia innata en el ser humano a la reconstrucción de un estado anterior, que como ya se mencionó, constituye el único lugar donde le será posible recuperar la paz completa, la armonía que una vez tuvo y luego perdió, ese lugar donde cobra sentido le expresión popular ¡que descance en paz! (Castro 2011, 29).

De manera superficial podemos exponer que para Freud la pulsión de vida y de muerte representan una paradoja, es decir, la idea de considerar a la guerra un *mal necesario* que promueve la idea cíclica de buscar un estado de paz en la muerte. Sobre *Los Magueyes* (1962) Jesse Lerner advierte: “*Los magueyes* plantea la revolución como un ciclo destructivo y repetitivo, dañoso e inútil.” (Lerner 2014, 327). Este cortometraje obliga a reconocer desde el uso de imágenes potencia a legiones de agaves violentos que suponen la(s) guerra(s) como ciclo interminable en la historia de la humanidad. (Imagen 4)

Para Freud la conformación de la civilización está ligada por acontecimientos del orden del placer y del sufrimiento, Freud comentará al respecto:

“[...] desde tiempos inmemoriales la humanidad sufre el fenómeno del desarrollo de la cultura. (Ya sé que algunos prefieren usar el término civilización). A este fenómeno debemos lo mejor de que estamos hechos y buena parte de lo que sufrimos. Sus causas y sus orígenes son oscuros, su resultado es incierto y algunos de sus caracteres son fácilmente discernibles.” (Freud 1991).

Esto tiene la intención de comprender y reconocer las lógicas de poder, violencia y destrucción que imperan dentro de la estructura anímica, que se expanden hasta configurar ideologías con premisas de exterminio, que afectan no solo a un sector en particular, sino a la historia de la civilización humana, del desarrollo de la cultura.

La estructura de montaje de este filme impide ejercer una postura ideológica o identificación con algunas de las tropas en cuestión pues nunca se sabe la razón de la batalla, no se puede establecer simpatía por alguna legión de magueyes en particular, lo trascendente es el montaje cinematográfico que muestra simbólicamente el gran terreno de magueyes destrozados, de muerte. En palabras de Benjamin:

¿Qué significa ganar o perder una guerra? Cuán evidente es la ambigüedad en ambas palabras. La primera nos remite al desenlace. La segunda, por su parte, indica el cuerpo hueco y la base de resonancia que produce, significa la guerra en su totalidad, y expresa la manera en la cual el desenlace que perdura en nosotros. Dice: el vencedor se queda con la guerra al vencido le es sustraída; dice: el victorioso la hace suya, la convierte en su propiedad, el derrotado no la posee más, debe vivir sin ella. (Benjamin 1991, 51)

Ahora bien, es importante mencionar que la Segunda Guerra Mundial se caracterizó por la edificación de máquinas generadoras de muerte. La gestión y el mecanismo para el funcionamiento de las cámaras de gas, los hornos, así como el invento del cianuro Zyklon B creado alrededor de 1920 por el equipo alemán integrado por Walter Heerdt y Bruno Tesch. Lo anterior son ejemplos de que aquel momento bélico se basó en herramientas mecánicas y científicas a favor de un exterminio. Esta ideología

hacia la muerte no sólo eliminó a 6 millones de judíos asesinados, sino también a 45 millones de alemanes.

Es importante mencionar que este cortometraje se distancia de revelar el principal objetivo de muchos filmes con argumento bélico, pues no muestra cuál bando es el victorioso, ni evidencia la derrota del enemigo en cuestión. No tenemos ninguna información al respecto. Esta estrategia que se basa en el uso del montaje, conduce a pensar el cine como otro aparato mecánico más, pero poseedor de un lenguaje cinematográfico, aspecto que lo convierte en una herramienta ideológica capaz de funcionar a favor de la construcción de un pensamiento crítico. Freud para concluir la carta dirigida a Albert Einstein expresa:

Y ahora, ¿cuánto tiempo será necesario para que a su vez los demás se vuelvan pacifistas? No lo sabemos, pero tal vez no sea una utopía esperar que la acción de esos dos elementos la concepción cultural y el temor justificado de las repercusiones de una conflagración futura pueda poner término a la guerra en un futuro próximo. Por qué caminos o desvíos, es imposible adivinarlo. Mientras tanto, podemos decirnos: todo lo que trabaja en favor del desarrollo de la cultura trabaja también contra la guerra. (Freud 1991).

Desde aquí, se puede pensar al cine como iniciador de reflexión, como un aparato mecánico que puede proponer diversas vías de análisis a favor de la cultural, todo esto a partir de subvertir su mismo lenguaje cinematográfico, además de poner en cuestionamiento discursos hegemónicos en torno a las principales narrativas históricas, acto que promueve replanteamientos sobre nuestro devenir sociopolítico y artístico

¿Será por esta razón y bajo este pensamiento benjaminiano, que *Los Magueyes* puede evidenciar una violencia universal, marcada por el ritmo de una sinfonía? La *Sinfonía no. 11* compuesta por Shostakóvich evoca a su vez, otra batalla, una suscitada en Rusia en 1905, por lo que se puede sugerir que el acto bélico representado con magueyes hace converger de manera simbólica, varios acontecimientos violentos vividos a lo largo de la historia de la humanidad, tomando en cuenta tanto el registro de lo real así como el plano imaginario que integra la subjetividad de cada espectador. La sinergia entre imagen y sonido empodera y revoluciona el mismo lenguaje audiovisual, evidenciando que dentro de una representación bélica pueden haber miles de batallas, todas y cada una que nuestro tiempo, memoria o inconsciente, sean capaces de evocar.

Notas finales

¹ Martínez, Pablo. *Rubén Gámez: ideas hacia un cine mexicano*, México; Letras Libres, 2015. <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/cinetv/ruben-gomez-ideas-hacia-un-cine-mexicano>. Consultado: 19/11/2020

² En el montaje rítmico es el movimiento dentro del cuadro lo que impulsa el movimiento de montaje de imagen a imagen. Estos movimientos dentro del cuadro pueden ser objetos en movimiento, o del ojo del espectador dirigido a las

líneas de algún objeto inmóvil. En el montaje tonal se percibe el movimiento en un sentido más amplio. El concepto de movimiento abarca todas las emociones del trozo de montaje. Aquí el montaje se basa en el *sonido emocional del fragmento*. (Eisenstein 2013, 75)

³El concepto de pulsión de muerte ha sido y continúa siendo uno de los postulados más controvertidos del psicoanálisis. A partir de 1920 en su libro "Más allá del principio del placer", Freud propone la noción de pulsión de muerte introduciendo con esto un cambio fundamental en la teoría pulsional, que sostendrá permanentemente hasta el final de su obra. Este aporte teórico ha encontrado gran resistencia en el mundo psicoanalítico, suscitando oposiciones más o menos categóricas provenientes de distintas líneas de pensamiento dentro del psicoanálisis. Para algunos autores el concepto de pulsión de muerte ha permitido una comprensión más profunda de los fenómenos agresivos en la vida mental, incluida la autodestrucción y el sufrimiento del individuo." Arias, Juan y Patricio Landaeta. 2016. *La permanencia política de la pulsión de muerte. Pensamiento moderno y psicoanálisis*. En-claves del pensamiento, volúmen.10 no.20 México, 2016. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-879X2016000200097#fn35. Consultado el 27 de noviembre de 2018.

⁴ Sobre Metáforas cinematográficas "a partir de la yuxtaposición mediante el montaje de dos imágenes cuya confrontación debe producir en la mente del espectador un golpe psicológico cuyo fin es facilitar la percepción y la asimilación de una idea que el realizador quiere expresar a través de la película". Nota referida en el libro de Marcel, Martin. 2013. *El lenguaje del cine*, Barcelona: Editorial Gedisa. 121.

Bibliografía

Arias, Juan y Landaeta Patricio. 2016. *La permanencia política de la pulsión de muerte. Pensamiento moderno y psicoanálisis*. México: vol.10 n°.20. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-879X2016000200097#fn35. Consultado el 27 de noviembre de 2020

Ayala, Jorge. 2014. *La fórmula secreta*. Rubén Gámez. México: Editorial Alias.

Benjamin, Walter. 2003. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.

Benjamin, Walter. 1991. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Iluminaciones IV, Madrid: Taurus Humanidades.

Castro, Gabriela. 2011. *Pulsión de muerte. Nostalgia por la armonía perdida*. Wimb lu, Rev. electrónica de estudiantes Esc. de psicología, Univ. Costa Rica.

Eisenstein, Sergei. 2013. *La forma del cine*, México: Siglo XX.

Freud, Sigmund Freud. 1993. "¿Por qué la guerra?" en *The UNESCO Courier: a window open on the world*, XLVI, 3: 4-7. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000093670>. Consultado el 13 de abril de 2021.

Freud, Sigmund. 1991. "Recordar, repetir y reelaborar". En: *Obras Completas: Sigmund Freud*. J.L. Etcheverry (Trad.). Buenos Aires: Amorrortu. Vol. XII, 146.

Martin, Marcel, 2013. *El lenguaje del cine*, Barcelona: Editorial Gedisa.

Martínez, Pablo. 2015. *Rubén Gámez: ideas hacia un cine mexicano*, México: Letras Libres. <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/cinetv/ruben-gomez-ideas-hacia-un-cine-mexicano>. Consultado el 19 de noviembre de 2020.

Lerner, Jesse. 2014. *Rubén Gámez. La fórmula secreta*. México: Alias.

Ortega, Damián. 2014. *Rubén Gámez. La fórmula secreta*. México: Alias.

Imágenes



Imagen 1 - Still Magüeyes (1962) Dir. Ruben Gámez 08:17 min



Imagen 2 - Still Magüeyes (1962) Dir. Ruben Gámez 02:55 min



Imagen 3 - Still Magüeyes (1962) Dir. Ruben Gámez 02:06 min



Imagen 4 - Still Magüeyes (1962) Dir. Ruben Gámez 01:03 min