



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

---

Facultad de Filosofía y Letras

## LA IMAGEN REFLEXIVA COMO DECONSTRUCCIÓN DE LO MEXICANO EN EL CINE DE RUBÉN GÁMEZ. LA FÓRMULA SECRETA Y TEQUILA

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
**LICENCIADO EN HISTORIA**

PRESENTA

**Ignacio Stabile**

ASESOR: DR. DAVID WOOD



Facultad de Filosofía  
y Letras

México, D.F.

2014



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.

*Esta tesis no es personal, es el fruto de un épico esfuerzo de toda la familia Stabile Siñeriz, ellos la hicieron posible.*

*Para Guillermo Oscar, Silvia Mabel, Federico, Laura Gabriela y Dolly Nilda Pedemonte.*

## AGRADECIMIENTOS

A toda la familia Stabile Siñeriz que me apoyó desde que decidí entrar a esta casa de estudios.

A Mariana Contreras por ser mejor que yo y aun así ser mi compañera de vida.

A la UNAM que me formó como pensador y me abrió las puertas para conocer a México desde sus profundidades.

Al Dr. David Wood que gracias a su interés en el tema esta investigación fue posible, y por sus conocimientos e ilustraciones en mi formación como historiador.

A los lectores y sinodales Dra. Susana Luisa Sosenski Correa, Mtra. Carolina Mónica Tolosa Jablonska, Dr. Álvaro Vázquez Mantecón, Dr. Renato González Mello que enriquecieron esta tesis de forma superlativa.

Al Dr. Enrique Semo que además del cariño mutuo y sus enseñanzas como maestro de la historia y de la vida, me transmitió la pasión y el verdadero compromiso del historiador.

A Margarita Arévalo a quien aprecio y admiro profundamente y ha sido de gran soporte emocional en todo este proceso y los que siguen.

A toda la familia Arévalo De León por el cariño que me brindan.

A Andrés Oriard De Leija a quien le debo gran parte de las ideas de esta tesis, por su gran amistad y por las entrañables charlas y discusiones en las que nunca deja de sorprenderme con sus conocimientos.

A todos los amigos que demostraron su afecto y apoyo en esta etapa de mi vida.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
CAPÍTULO I	
Del Nuevo Cine al Cine del TLC.....	16
CAPÍTULO II	
La Fórmula Secreta.....	44
La Filosofía de lo mexicano.....	50
Réquiem para un pueblo.....	55
El barroco en La Fórmula Secreta.....	65
CAPÍTULO III	
Tequila .....	77
Redefinición del discurso identitario.....	80
Movilización, resistencia y abandono.....	91
CONCLUSIONES.....	104
ANEXOS	
<i>La Fórmula Secreta</i> de Juan Rulfo.....	109
<i>Patria</i> de Fernando Del Paso.....	110
FUENTES.....	113
FILMOGRAFÍA.....	119

## LA IMAGEN REFLEXIVA COMO DECONSTRUCCIÓN DE LO MEXICANO EN EL CINE DE

### RUBÉN GÁMEZ. LA FÓRMULA SECRETA Y TEQUILA

#### *Resumen*

La presente investigación se enmarca dentro de los estudios sobre la historia del cine y sobre la cultura visual mexicana y latinoamericana. En esta tesis se analiza y se interpreta el discurso de las películas *La Fórmula Secreta* (1965) y *Tequila* (1992) del director mexicano Rubén Gámez. El análisis incluye una confrontación con el contexto político y social de su momento, así como la descripción y explicación de las estrategias estéticas utilizadas por el director que le permitieron elaborar un discurso reflexivo sobre lo mexicano desde la imagen en movimiento.

#### *Abstract*

This thesis is situated within the fields of film history and visual culture in Mexico and Latin America. The study analyzes and interprets the discourse of the movies *The Secret Formula* (1965) and *Tequila* (1992) by Mexican director Rubén Gámez. The films are situated within their social and political contexts; there is also a description and an explanation of the aesthetic strategies with which the director develops a thoughtful and reflexive discourse through the use of moving images about what it means and signifies to be Mexican.

## INTRODUCCIÓN

Entre el estreno de *La Fórmula Secreta* (1965) y el de *Tequila* (1992) del director mexicano Rubén Gámez transcurrieron veintisiete años. Durante ese período México experimentó diversos cambios acordes a las tendencias mundiales durante la segunda mitad del siglo XX. En lo económico, se transitó del desarrollismo (sustitución de importaciones) hacia el modelo neoliberal. En cuestiones sociales, la expansión y la consolidación de una clase media urbana y la acentuación de la extrema pobreza. En materia política, se transitó de la reafirmación hegemónica del Partido Revolucionario Institucional, a través de la violencia en el 68, hacia un resquebrajamiento del partido frente a la legalización del Partido Comunista Mexicano en 1979 y a la escisión en el PRI,

que dio luz a la Corriente Democrática, que luego se convertiría en el PRD. En materia cultural y artística se produjo el Boom de la literatura latinoamericana y la generación de la ruptura en la artes gráficas mexicanas, entre otras manifestaciones.

En ese período la industria del cine experimentó dos crisis<sup>1</sup>. La primera tuvo lugar durante la década del sesenta y consistió en una fuerte disminución de las producciones por el poco éxito comercial de las películas que los críticos atribuyeron a un estancamiento estético y temático de las cintas. A partir de 1970 se logró contener gracias a un fuerte apoyo estatal a la cinematografía. La segunda se vivió en los ochenta cuando se quitaron las ayudas gubernamentales quedando la industria a merced de inversiones privadas extranjeras o nacionales. Aun así, durante los períodos de crisis la producción de películas nunca se detuvo: los directores y realizadores tuvieron que ingeniárselas para que sus productos audiovisuales pudieran emerger. Algunos experimentaron con nuevas formas de generar imágenes en movimiento que rompieran con los patrones hollywoodenses de cómo hacer cine, qué temas comunicar y cómo exponerlos a los públicos.

Fue dentro de este proceso histórico que el director sonoreense Rubén Gámez, nacido en 1928 y fallecido en 2003, produce las cintas *La Fórmula Secreta* y *Tequila*. Gámez estudió fotografía y sensitometría en Estados Unidos en la escuela Frank Wiggins Trade Technical Junior Collage de la ciudad de Los Ángeles, California y en la UCLA.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, Vol. I, SEP, Fundación Mexicana de Cineastas, UAM, México, 1998 y García Riera, *Breve Historia del cine mexicano*, CONACULTA, México, 1998.

<sup>2</sup> Ciuk, Perla, (ed.), *Diccionario de directores del cine mexicano*, CONACULTA, Cineteca Nacional, México, 2000, p. 267.

Recibió varios premios, entre ellos el León de Bronce concedido por el Festival Internacional de Cine Publicitario de Venecia en 1970, al comercial titulado *Hippie*, producto para Philips Comercial de México; en 1988 la Medalla de la Filmoteca de la UNAM por su destacada labor en pro del cine independiente; en el año 2001 el Premio Ariel de Oro de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas por su trayectoria fílmica. “Su personal renuencia a caer en las fórmulas estéticas o dramáticas del cine mexicano más convencional, lo llevó a realizar un cine íntimo, apoyado sobre todo en el poder narrativo de la imagen, haciendo que su obra -aunque corta- sea única dentro del panorama fílmico nacional.”<sup>3</sup>

Su filmografía se compone de varios documentales y cortometrajes: *La muralla China* (1957), *Los magueyes* (1962), *Fiesta Mexicana en Washington* (1974), *Grijalva: Río de Oro* (1974), *Valle de México* (1976), *Los Murmullos* (1976), *El Hermitage de México* (1976); el mediometraje *La Fórmula Secreta* (1965, Premios a mejor película, mejor dirección, mejor fotografía, mejor adaptación musical en el I Concurso de Cine Experimental) y solamente un largometraje titulado *Tequila* (1992, Premios a mejor película de ficción en el IV Concurso de Cine organizado por FECIMEX). La temática en sus producciones ha sido aquello que define según el director al mexicano. Gámez, declaró en una entrevista cuál era la temática que tocan sus películas: “La mexicanidad, lo nuestro”<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Valdés Peña, José Antonio, “Se Llamaba: Rubén Gámez (1928-2002)”, *Revista Digital Cinefagia*. <http://www.revistacinefagia.com/2003/08/se-llamaba-ruben-gamez-1928-2002/> [Consultado el 18 de Agosto de 2013]

<sup>4</sup> Entrevista a Rubén Gámez en Granados Garnica, Víctor Manuel, *El mensaje poético en el cine de Rubén Gámez*, Tesis De licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 1999, p. 121.



Ostenta, además, una extensa producción como camarógrafo y director de comerciales cinematográficos con más de 300 comerciales filmados.<sup>5</sup> El director explicó en el año 2000 la forma en que concibe al cine:

Realmente mi vocación es de cinematografista (sic) más que para el largometraje en cine de ficción, nunca tuve esa vocación real. Mi vocación real siempre se enfocó más a la fotografía. [...] Lo que yo quisiera hacer es ensayar formas nuevas del cine porque hay trabajos que me gustaría ensayar, como los que hizo Tarkovsky, por ejemplo, que se vale de un lenguaje realmente nueva para contar sus preocupaciones.<sup>6</sup>

Su trayectoria como cineasta, aunque no muy extensa, ha sido muy elogiada y sus películas se han convertido en una visita obligada para los, historiadores, críticos del cine y académicos, tal como lo resume el fotógrafo Toni Kuhn:

En fin, yo creo que en la foto fija hay una cierta libertad a la que es difícil llegar en la cinematografía. Recuerdo que una vez un realizador me dijo: Quiero que fotografíes mi película como tus fotografías del libro". "No se puede", le respondí: "No se puede porque es otro mundo". La narrativa del cine implica de por sí entrar en convenciones, tiene que ir en función de una historia y tenemos que estar al servicio de ella. Comúnmente así resulta en largometrajes, pero sería interesante que pudiéramos hacer -como sólo Rubén Gámez lo ha hecho en México- películas sin historias, como *Coca cola en la sangre* [La Fórmula Secreta] y *Tequila*, que son codazos a las convenciones [...] es un ejemplo donde Rubén Gámez nos demuestra la fuerza que en el lenguaje del cine puede tener un encuadre."<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Dato extraído de [http://www.sic.gob.mx/ficha.php?table=artista&table\\_id=2310](http://www.sic.gob.mx/ficha.php?table=artista&table_id=2310) [Consultado el 10 de junio de 2013]

<sup>6</sup> Ciuk, Perla, *op cit.*, p. 267.

<sup>7</sup> Lack Jack, *et al.*, *Cuadernos de Estudio Cinematográficos 7. Cinefotografía*, CUEC, UNAM, México, 2006, p. 11.

Las películas *La Fórmula Secreta* (1965) y *Tequila* (1992) reflexionan a través de la imagen y el sonido sobre las transformaciones en el ser mexicano en este periodo. En ambas producciones, el director construye un mundo audiovisual muy complejo, a través del cual indaga y critica cómo se enfrenta el mexicano a los relatos fundadores de su identidad y al avance de la modernidad capitalista. A lo largo de las cintas, Rubén Gámez dialoga constantemente con el espectador, ya que su estrategia crítica y discursiva se expresa en retratar atributos supuestamente mexicanos, los exagera, juega con ellos y nos los presenta visualmente.

El historiador y crítico de cine Jorge Ayala Blanco describía así a las películas de Gámez:

Las películas del mexicanísimo Gámez, también apuntan hacia territorios extremos de cine de poesía. Sin duda con respecto a *La Fórmula Secreta*, su rabia lírica se ve en *Tequila* muy menguada, envejecida, anacrónica, demasiado única a una exánime idea de la fotogenia pero por relampagueantes momentos, ese recurso a la fotogenia exánime aún conserva su nobleza original. Gámez se ha convertido en un poeta del viento y de la lluvia. El viento pasmado del espanto y la lluvia proveniente se acompañan, para conceder el residual ímpetu poético de *Tequila* dimensiones más cósmicas que cómicas. [...] En la asfixia ecuménica del México de los noventa ya no hay sitio para el llamado del nacionalismo defensivo contra las transfusiones de Coca-Cola (la norteamericanización de todos tan temida, que denunciaba *La Fórmula Secreta*). Ahora los ríos corren ensangrentados y los grifos de agua se sangran.<sup>8</sup>

Podemos observar que algunas de las influencias en la obra de Rubén Gámez van desde el cine de vanguardia de Serguei Eisenstein así como también de Andréi Tarkovsky; el surrealismo de Luis Buñuel y el realismo-

---

<sup>8</sup> Ayala Blanco, Jorge, "La guarapeta visionaria" en Ortega Enrique y Angel S. Garcés, (coords), *Cine documental mexicano Contemporáneo. México íntimo y profundo*, Gráficas Huesca, España, 1999, p. 89.

mágico; la literatura de Carlos Fuentes y de Juan Rulfo hasta la pintura del belga René Magritte. Explicaba el director a una revista en 1992: "Si hay una influencia clara, es Magritte, curioso".<sup>9</sup> En otra entrevista en 1998, sostenía que el género literario más cercano a sus películas es el surrealismo: "Yo creo que el surrealismo, poesía también claro. Es una pretensión mía decirlo, pero creo que sí hay algo." Y ante el cuestionamiento sobre directores y escritores que inspiraron sus películas:

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. [...] 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.<sup>10</sup>

En nuestra investigación, proponemos una revisión crítica de *La Fórmula Secreta* y *Tequila*, en la cual se intentará comprender e interpretar las producciones audiovisuales así como el contexto que las genera. La intención es llevar al debate una variedad de temas sobre la cultura y la historia mexicana a través de estas representaciones visuales, así como también, los recursos estéticos utilizados en el cine de la época. Es en esta búsqueda en donde las diferentes disciplinas humanísticas y sociales como la antropología, la sociología, la economía, la política, la historia y la teoría del arte, se

---

<sup>9</sup> Yanes, Gabriela, "La búsqueda de lo mexicano", en *Dicine*, Núm. 48, noviembre 1992, México DF, pp. 23-25.

<sup>10</sup> Entrevista a Rubén Gámez en Granados Garnica, Víctor Manuel, *op cit.*, p. 117.

encuentran en un plano común para poder adentrarnos y explicar al mundo que representan.

Planteamos que tanto en *La Fórmula Secreta* como en *Tequila* el caos de la modernidad y la globalización capitalista se toman como fuente de todas las formas dinámicas complejas que son constitutivas de la vida cotidiana. Ambas películas nos adentran en un proceso de transformación de la identidad nacional como un síntoma del capitalismo globalizador. Es así que Rubén Gámez representa la identidad mexicana como un conjunto de sistemas en condiciones lejanas al equilibrio, por lo cual se caracteriza por ser dinámico, complejo e impredecible a través de un lenguaje cinematográfico de las mismas características.

Conceptuamos este trabajo dentro de la historia cultural, en el que observaremos cómo se ha construido una representación del mexicano desde la interpretación del productor de los materiales audiovisuales. Al problematizar las películas, surgen varias preguntas que nos servirán como eje de nuestra investigación: ¿Cuál es la relación entre las películas y su contexto? ¿En qué horizonte intelectual y artístico se inserta el autor? ¿Cómo consideramos con fines críticos su relación con la sociedad? ¿Cómo logra Gámez, a través del cine experimental, articular y reflexionar sobre las problemáticas políticas, económicas y sociales de México? ¿Cuáles son los cambios en la sociedad mexicana que observa el autor y cómo los representa?

Será necesario también definir cómo entendemos al cine como fuente histórica. Nos basamos en la idea de que el cine nos permitirá estudiar las representaciones colectivas del mundo social ya que las comunica y al mismo

tiempo las interpreta transformándolas y transformando, a su vez, a la sociedad que determina su producción. La imagen del cine nos transporta a un mundo imaginario, cargado de representaciones que son producto de prácticas concretas y en donde la sociedad se evidencia dentro del proceso histórico señalado. Nos permite, además, observar a la sociedad no sólo como actores de las circunstancias sino como espectadores y observadores de las prácticas socioculturales de las cuales formamos parte. Es en este proceso de extrañamiento que nos imbuimos en la autocrítica y la reflexión sobre el pasado, presente y futuro de nuestra circunstancia.<sup>11</sup>

Entenderemos al cine como un complejo sistema de representación generado a partir de lo cotidiano pero en relación con una estructura económica, social y cultural determinada. De modo que se llegará a plantear que el proceso de formación de imágenes es un constructo social que forma parte de una unidad histórica y es también producto de un proceso de reflexión por parte del director como sujeto de un contexto específico. Las películas aquí analizadas no se reducen únicamente a aquello que atestiguan sino también a la aproximación histórica y crítica que plantean sobre la identidad mexicana.

Consideramos, ante todo, que como todo producto cultural (como toda acción política) cada imagen posee una historia, con su trama de relaciones personales y políticas. En ella, se articulan diversos temas y condiciones

---

<sup>11</sup> Muchos autores han trabajado las relaciones entre cine e historia y a las películas como fuentes de la historia, entre ellos:  
Marc Ferro, *Cine e historia*, Gustavo Gili Barcelona, México, 1977; *El cine, una visión de la historia*, Akal, Madrid, 2008.  
Robert Rosenstone, *El pasado en imágenes : el desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Ariel, Barcelona, 1997.  
Jean Patrick, Lebel, *Cine e ideología*, Granica, Buenos Aires, 1973.  
Pierre Sorlin, *Sociología del cine: La apertura para la historia de mañana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985.  
José Enrique Monterde, *Cine, historia y enseñanza*, Laia, Barcelona, 1986.  
Anna Solá, *La representación cinematográfica de la historia*, Akal, Madrid, 2001.

específicas de un contexto. De modo que llegamos a plantearnos que la lectura cinematográfica de la historia plantea al historiador el problema de su propia lectura del pasado y por otro lado el cine permite al historiador contemplar una cultura y zonas que no conocía de ella a través del film. Es así que podemos acercarnos a las películas analizando sus temáticas y problemas que plantea más que a sus personajes.<sup>12</sup>

En cuanto a la presencia iconográfica dentro de las películas que analizaremos, la entenderemos no sólo como un tipo particular de signo, sino algo así como un actor en el escenario histórico, una presencia o un personaje que nos habla de nuestra propia experiencia histórica. Es por ello que en la discusión estética, el papel de “lo barroco” se convertirá en uno de los ejes centrales de todo el debate porque el barroco simboliza la dimensión mestiza, multicultural o de resistencia propia de la cultura latinoamericana, según lo asumieron muchos de los protagonistas que activaron los debates<sup>13</sup>.

La investigación se divide en tres capítulos. En el primero, el lector encontrará un resumen sobre el estado de la industria del cine y el contexto socioeconómico que afectan a las películas de Gámez. Porque como argumenta Octavio Getino, “El cine es creación colectiva de contenidos simbólicos (“obras cinematográficas”), como lo es cualquier otra forma de expresión artística, pero es también, a un mismo tiempo, producción industrial de ‘manufacturas’ culturales (‘películas’).”<sup>14</sup> De modo que intentaremos comprender el campo de la industria del cine porque es ahí en donde

---

<sup>12</sup> Veáse: Lebel, Jean Patrick, *Cine e ideología*, Granica, Buenos Aires, 1973, pp. 12-40

<sup>13</sup> Bolívar Echeverría, Alejo Carpentier, Severo Sarduy, Manuel Toussaint, entre otros.

<sup>14</sup> Getino, Octavio, *Cine y televisión en América Latina*, Ediciones CICCUS, Santiago de Chile, 1998, p. 17.

convergen lo económico y lo ideológico. Continúa Getino, “Aunque su valor más relevante esté dado por lo que cada obra expresa del imaginario de cada autor o de las intencionalidades de su productor, el cine sólo resulta posible cuando conjuga también inversiones, empleo, rentabilidad y otros componentes económicos [...] sin tales componentes -y las motivaciones de rentabilidad económica que le son inherentes- el cine nunca hubiera sido posible.”<sup>15</sup> La comprensión del contexto en el cual emergen los productos audiovisuales de Gámez nos permitirá pasar a la siguiente tarea que será el análisis de las películas.

En el segundo capítulo se analiza *La Fórmula Secreta*. El apartado se divide en cuatro partes. La primera es una breve introducción a la película en donde se describen sus características e ideas principales. El segundo apartado corresponde a “La filosofía de lo mexicano”, en donde se analizan las principales corrientes del pensamiento filosófico sobre lo mexicano. “Réquiem para un pueblo”, es el título del siguiente apartado en donde analizamos una de las escenas de la película y la confrontamos con las ideas de Octavio Paz sobre la identidad mexicana. Finalmente, en “El barroco en *La Fórmula Secreta*” analizamos el uso de las referencias al barroco como estrategia vital que utiliza Rubén Gámez para reflexionar sobre la condición mexicana y latinoamericana.

En el capítulo tercero nos volcamos al análisis de *Tequila*. En primer lugar realizamos una introducción con las características fundamentales del film, las diferencias y semejanzas con la producción de 1965 y preguntamos qué problemas plantea. El segundo espacio se titula “Redefinición del discurso

---

<sup>15</sup> Getino, *op cit.* p. 11.

identitario”, en el que explicamos brevemente el cambio de modelo económico hacia el neoliberalismo; cómo este ha modificado los ámbitos políticos, sociales y culturales y de qué manera ha afectado a la nacionalidad. El siguiente apartado se titula “Movilización, resistencia y abandono”, en donde analizamos las secuencias que el director utiliza para criticar y denunciar las consecuencias sociales e individuales del nuevo modelo económico. Cerraremos esta tesis con un conjunto de conclusiones en donde se expondrá un balance de las discusiones.

Los límites en el análisis de las películas se evidencian en la imposibilidad de abarcar todas las posibles interpretaciones que pueden desprenderse de sus imágenes y sonidos. Por este motivo, realizamos una selección de aquellas secuencias que consideramos adecuadas para evidenciar sus intenciones con el fin último de evidenciar al contexto y al creador que las genera.



## CAPÍTULO I

### DEL NUEVO CINE AL CINE DEL TLC

*La cultura de un país, neocolonizado, al igual que el cine, son sólo expresiones de una dependencia global generadora de modelos y valores nacidos de las necesidades de expansión imperialista.*

Fernando Solanas y Octavio Getino, 1969

La década del sesenta del siglo XX es para la historiografía del cine mexicano sinónimo de crisis de la industria cinematográfica<sup>16</sup>; la misma que llegó a ser entre los años 1941 y 1945 la más vigorosa y exitosa de Latinoamérica. Las grandes estrellas internacionales forjadas en la época de oro junto con la prolífica producción de películas quedaban en el recuerdo. En los años sesenta la industria del cine mexicano estaba sumida en una crisis estética y económica -que más adelante explicamos- pero también fueron años de consolidación de una nueva manera de hacer y ver el cine en la región latinoamericana.

Los artistas e intelectuales latinoamericanos que en su compromiso con la transformación de su sociedad se orientaron al cine como una herramienta para la crítica y la denuncia, se han visto profundamente involucrados con la transformación de ese arte: no sólo desarrollando nuevos contenidos y nuevas formas sino también nuevos procesos de producción, difusión y recepción.

La historiadora y especialista en cine latinoamericano Julianne Burton, describe a esos años como "la década cuando jóvenes talentosos, agudamente conscientes de las desigualdades sociales y económicas y ansiosos de

---

<sup>16</sup> Véase. De la Vega Alfaro Eduardo, *La industria cinematográfica mexicana, perfil histórico-social*, UDG, México, 1991. Garcia Riera Emilio, *Breve historia del cine mexicano*, CONACULTA, México, 1998. Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, Ediciones Era, México, 1979. Heuer Federico, *La industria cinematográfica mexicana*, Policromía, México, 1964. García Gustavo (comp.), *El cine mexicano a través de la crítica*, UNAM, Dirección General Actividades Cinematográficas, México, 2001.

remediarlas, empezaron a redefinir el papel del cine en el contexto latinoamericano".<sup>17</sup> Este compromiso con la innovación artística y la transformación social explica tanto el interés como la importancia de lo que se ha denominado el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano desde los años sesenta.<sup>18</sup>

El cine no era una novedad en la región. Sabemos muy bien que su consumo masivo en las capitales latinoamericanas comenzó poco después de la primera exhibición del cinematógrafo Lumière en París, a finales del siglo XIX y con su éxito inició la producción local en los diferentes países latinoamericanos.

En primera instancia las exhibiciones en Latinoamérica eran de producciones realizadas en Francia y en Italia. Pero en menos de una década el cine norteamericano conquistó al público de diferentes culturas y se convirtió en un estándar transnacional de modo que las distribuidoras estadounidenses enfocaron su atención en la difusión de sus producciones, no sólo hacia el sur del continente americano, sino también hacia Japón, India, Europa e incluso Rusia<sup>19</sup>. Hollywood también estandarizó desde las primeras décadas del siglo XX un estilo para el cine de ficción. Es así que las producciones de las incipientes industrias cinematográficas latinoamericanas de las primeras décadas del siglo XX estuvieron subordinadas a los formalismos de Hollywood lo que devino en un cine culturalmente dependiente para la región.<sup>20</sup> La historia

---

<sup>17</sup> Julianne Burton, *Cine y cambio social en América Latina*, Diana, México, 1991, p. 12

<sup>18</sup> Véase: López, Ana M., *An "Other" History: The New Latin American Cinema*, en Michel, Martin, T. (ed), *New Latin American Cinema*, Vol. I, Wayne State University Press, Detroit, 1997.

<sup>19</sup> Véase: David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Paidós, Barcelona, 1997.

<sup>20</sup> Véanse: Wood, David, "Cine mudo, ¿cine nacional?", en Claudia Arroyo Quiroz, James Ramey, Michael K. Schuessler (coord), *México imaginado: nuevos enfoques sobre el cine (trans)nacional*, UAM, México, 2011, pp. 29-52; Bordwell, David, Janet Staiger y Kristin

del cine en América Latina estará ligada al desarrollo y premisas de la industria cinematográfica hollywoodense.

La primera guerra mundial y el impulso capitalista de las productoras norteamericanas atenuaron el propio desarrollo de las producciones locales en muchos de los países que no podían competir contra los presupuestos económicos con que contaban las cintas estadounidenses de Hollywood. Y se redujo aún más con la transición del cine silente al sonoro a principios de los treinta porque exigía el acceso a grandes cantidades de capital de inversión.<sup>21</sup> "Sólo en las naciones más grandes y ricas -Brasil, México y Argentina- fueron capaces las compañías cinematográficas de incorporarse a la producción sonora."<sup>22</sup> En el caso de México, el ingeniero José Rodríguez desarrolló un equipo óptico de grabación sonora para cine. El invento fue adquirido por el productor Juan Cruz de Alarcón para la filmación de *Santa* (1932, Antonio Moreno), película que marcó formalmente el inicio del cine sonoro mexicano.

Durante la segunda guerra mundial la historia es diferente: los Estados Unidos dieron un impulso trascendente a la industrialización cinematográfica mexicana facilitando la venta de celuloide (base transparente para las emulsiones de las películas fotográficas). El material fílmico se producía en los Estados Unidos y su exportación a América Latina fue restringida. Los motivos

---

Thompson, *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Paidós, Barcelona, 1997; Andrea Noble, *Mexican National Cinema*, Londres/Nueva York, Routledge, 2005. Barreiro Posada, Paula. "La única defensa es el exceso: traduciendo y sobrepasando las convenciones de hollywood para establecer un cine mexicano relevante" en *Anagramas rumbos sentidos comun*. [online]. 2011, vol.9, n.18, pp. 15-29. Disponible en: <<http://www.scielo.org.co/scielo.php> ISSN 1692-2522.

<sup>21</sup> Véase. Paranaguá, Paulo Antonio, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Fondo de Cultura de España, Madrid, 2003. Castro Ricalde, Maricruz y Robert McKee, *El cine mexicano "se impone": mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*, UNAM, México, 2011. Pick, Zuzana M., *The new Latin American Cinema. A continental project*, University of Texas Press, Austin, 1993.

<sup>22</sup> Burton, *op cit.*, p., 12.

eran políticos e industriales ya que su materia prima, el nitrato de celulosa, se utilizaba para la fabricación de explosivos durante la Segunda Guerra Mundial.

Como en muchas otras áreas de la industria mexicana, el cine se expandió fuertemente durante la segunda guerra mundial. Este crecimiento fue el resultado de una combinación de factores: Era a la vez un producto de la sustitución de importaciones y de la modernización técnica dirigida por los Estados Unidos.<sup>23</sup>

Recordemos que sólo México fue aliado de los Estados Unidos en la guerra contra el Eje de entre los tres países de lengua castellana con industria de cine. Argentina se mantuvo neutral hasta 1945, año en que se declara contra Alemania y Japón; España fue neutral durante todo el conflicto. La decisión de favorecer la industria cinematográfica mexicana era imprescindible en términos de propaganda y movilización en la región ya que aún no existía la televisión como medio masivo de difusión.<sup>24</sup> Como también fue una decisión política no favorecer e incluso mermar la industria fílmica en Argentina. Además, comenta Seth Fein, "los Estados Unidos autorizó la entrega de celuloide en México, -materia prima que producía y controlaba su distribución en todo el hemisferio occidental durante la segunda guerra mundial- y no a la Argentina (la otra importante productora de cine latinoamericana) cuya actitud neutral hacia las potencias del Eje desagradó a los políticos estadounidenses."<sup>25</sup>

Unos arreglos con la Oficina Coordinadora de Relaciones Internacionales de Washington, dirigida por Nelson Rockefeller,

---

<sup>23</sup> Seth Fein, "Hollywood, U.S. -Mexican Relations, and the Devolution of the "Golden Age" of Mexican Cinema" en *Film-Historia*, Vol. IV, No.2 (1994): 103-135. La traducción al castellano es mía.

<sup>24</sup> La industria televisiva se inaugura oficialmente en México en el 31 de agosto de 1950, siendo la primera de América Latina en emitir una transmisión abierta al público. Véase: Orozco, Guillermo (coord), *Historias de la televisión en América Latina*, Gedisa, Barcelona, 2002.

<sup>25</sup> Seth Fein, *ibíd.*, p. 104. La traducción al castellano es mía.

previeron en 1943 la ayuda norteamericana al cine mexicano en tres renglones básicos: refacción de maquinaria para los estudios; refacción económica a los productores de cine; asesoramiento por instructores de Hollywood a los trabajadores de los estudios.<sup>26</sup>

Con la escuela de Hollywood funcionando en México se introdujeron nuevos modos de producción que forman un conjunto característico de objetivos económicos: ciertas normas estilísticas, tecnología, división específica del trabajo y directivas de cómo lanzar al mercado las cintas.

Estas normas -nos dice David Bordwell- constituyen una determinada serie de supuestos acerca de cómo debe comportarse una película, acerca de qué historias debe contar y cómo debe contarlas, acerca del alcance y las funciones de la técnica cinematográfica y acerca de las actividades del espectador. Estas normas formales y estilísticas se crearán, tomarán forma y encontrarán apoyo dentro de un modo de producción: un conjunto característico de objetivos económicos, una división específica del trabajo cinematográfico. Con el tiempo, tanto las normas como el sistema de producción cambiarán, como cambiará la tecnología empleada, pero ciertos aspectos fundamentales permanecerán invariables.<sup>27</sup>

Durante los años sesenta se observaron algunas innovaciones en los procedimientos de rodaje hollywoodenses. Se comenzaron a utilizar múltiples cámaras: mientras una cámara captaba la acción principal una o dos más filmaban la acción de forma esporádica y se desplazaban rápidamente para captar futuras acciones. Nos explica el historiador de cine hollywoodense David Bordwell: "la razón para adoptar esta técnica era el ahorro de tiempo de rodaje."<sup>28</sup> También aparecieron nuevas modalidades para la mercantilización de películas: "el *fourwalling*, el registro de saturación, el *platforming*, los análisis

---

<sup>26</sup> García Riera, *Breve Historia del cine mexicano*, CONACULTA, México, 1998, p. 120.

<sup>27</sup> David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Paidós, Barcelona, 1997, p. XIV.

<sup>28</sup> Bordwell, *op cit.*, p. 413.

de mercado exhaustivos, la revisión de las campañas de mercado en pleno estreno, la licitación durante todo el año y el remontaje y redistribución de una película [...]"<sup>29</sup>

La industria se fue concentrando cada vez más en menos proyectos más especializados con el objetivo de que cada película obtuviera gran rentabilidad. De esa manera "le permitía a una empresa utilizar los beneficios de la misma para su crecimiento, en particular para diversificarse en áreas que ofrecieran unos ingresos de crecimiento estables para compensar operaciones financieras-cinematográficas más especulativas."<sup>30</sup> Por ejemplo, "Twentieth Century-Fox invirtió parte de sus beneficios de *La guerra de las galaxias* en una compañía de embotellado de Coca-Cola."<sup>31</sup>

En los sesenta se abolió, en Hollywood, la estricta censura de las normativas conocidas como el Código Hays<sup>32</sup> y al mismo tiempo surgían nuevas maneras de hacer cine en Norteamérica con la influencia de las experiencias europeas de la *Nouvelle vague* y el neorrealismo italiano.

Peter Lloyd anticipó esta idea en 1971 cuando afirmó observar una desintegración del estilo de Hollywood después de 1961. Lloyd argumentó que la estructura narrativa se había astillado, las convenciones de géneros se habían disuelto, la linealidad había sido reemplazada por la ambigüedad y el protagonista individual ya no podía considerarse como un

---

<sup>29</sup> "Four-wallling: modo de exhibición de una película en el que el distribuidor paga un precio previamente estipulado al propietario de la sala por el uso de la misma. *Platforming*: método de estreno en el que se proyecta una película en salas clave de un territorio para después ir ampliando la exhibición a un mayor número de salas una vez que se ha conseguido establecer la reputación de la película" en Bordwell, *op cit.*, p. 412.

<sup>30</sup> *idém.*

<sup>31</sup> *idém.*

<sup>32</sup> En la siguiente dirección electrónica puede leerse el Código Hays traducido al español: [http://www.ieslaasuncion.org/castellano/codigo\\_hays.htm](http://www.ieslaasuncion.org/castellano/codigo_hays.htm)

héroe. [...] el «nuevo» Hollywood ha tomado préstamos de forma selectiva del cine de arte y ensayo internacional.<sup>33</sup>

Para Bordwell, la categoría de cine de arte y ensayo incluye a las películas europeas de directores como François Truffaut, Federico Fellini, Ingmar Bergman, Luchino Visconti y Bernardo Bertolucci. En este cine, el realismo y la expresividad del autor serán los medios a través de los cuales las películas consiguen unificarse:

La película de arte y ensayo se define como realista. Nos mostrará lugares reales, erotismo "realista" y problemas genuinos (por ejemplo, la "alienación" contemporánea, la "falta de comunicación"). [...] presenta a personajes confusos o ambivalentes desde el punto de vista psicológico. El protagonista se convierte en un individuo hipersensible, y en el transcurso de la búsqueda puede llegar al borde de la crisis psicológica. [...] En ocasiones se representa al autor como un individuo biográfico, y la película requiere lecturas confesionales.<sup>34</sup>

Los principios de la película de arte y ensayo se han fundido con ciertas convenciones del estilo clásico hollywoodense desarrollando durante la década siguiente un "nuevo Hollywood".<sup>35</sup> Otra derivación que se ha observado detrás de la prominencia internacional de Hollywood es la necesidad por parte de los diferentes países de distinguir las películas nacionales del producto norteamericano:

El crecimiento de los «estilos cinematográficos nacionales» después de 1919 puede considerarse como una tentativa de competir económicamente con el modo clásico (hollywoodense). El cine alemán se basó en movimientos artísticos (por ejemplo, el expresionismo) y tradiciones literarias del país para crear una cualidad inequívocamente teutona. El cine impresionista francés también quería constituir una

---

<sup>33</sup> Bordwell, *op cit.*, p. 418.

<sup>34</sup> Bordwell., *op cit.*, pp. 417-419.

<sup>35</sup> *ibíd.*, p. 423.

alternativa al estilo norteamericano. El cine japonés sacó provecho de su cultura indígena para restar público a las importaciones estadounidenses. [...] Cuando la estrategia nacionalista no dio los frutos esperados, hubo algunas tentativas de crear sindicatos cinematográficos internacionales que pudieran competir con Hollywood. [...] los ejemplos más recientes son el cine australiano y el cine anticolonialista de los países del Tercer Mundo.<sup>36</sup>

Los años de la posguerra trajeron para Latinoamérica un nacionalismo creciente y vigoroso: una identificación regional y el incremento de la militancia política en toda América Latina. Recordemos varios acontecimientos políticos que hicieron huella en el continente: la lucha sindical de los ferrocarriles en México durante 1958; el levantamiento en Colombia conocido como el Bogotazo en 1948; la revolución obrero-campesina en Bolivia de 1952; las reformas liberales en Guatemala en 1954 que provocaron la intervención militar norteamericana para defender los intereses de la United Fruit Company; el golpe de estado y derrocamiento del general Juan Domingo Perón en Argentina en 1955; y tal vez la más significativa guerra de guerrillas que comenzó en 1956 y que luego de tres años derrocó al gobierno de Fulgencio Batista en la isla caribeña de Cuba.

Varios jóvenes directores, conscientes de las desigualdades sociales y económicas, comenzaron a redefinir el papel del cine en el contexto latinoamericano. Buscaron expresar la "realidad nacional", que creían que estaba oculta, deformada o negada por los sectores dominantes y los medios de comunicación que controlaban.

Esos cineastas socialmente conscientes, en su oportunidad abordaron todo el pasado y el presente de sus países y de su región como tema

---

<sup>36</sup> Bordwell, *op cit*, p. 425.



central, sondeando a los privilegiados tanto como a los sectores marginados, examinando y también inventando ejemplos de explotación y de rebelión, de complicidad o de rechazo, históricas o contemporáneas, todo en beneficio del descubrimiento o la recuperación de una identidad nacional más auténtica.<sup>37</sup>

El argentino Fernando Birri fundó en 1957 la primera escuela de cine socialmente comprometida en América Latina, el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral en Argentina que funcionó hasta el golpe de Estado en 1976. La primera producción del instituto fue la investigación social *Tiré dié* (1960) y el primer largometraje argumental se llamó *Los inundados* (1962). La escuela tenía como objetivos realizar un cine realista, crítico y popular. En 1962 Birri abogaba por:

Un cine que los desarrolle. Un cine que les dé conciencia, toma de conciencia; que los esclarezca; que fortalezca la conciencia revolucionaria de aquellos que ya la tienen; que los fervorice; que inquiete, preocupe, asuste, debilite, a los que tienen "mala conciencia", conciencia reaccionarias; que defina perfiles nacionales, latinoamericanos; que sea auténtico; que sea antioligárquico y antiburgués en el orden nacional y anticolonial y antimperalista en el orden internacional; que sea propueblo y contra antipueblo; que ayude a emerger del subdesarrollo al desarrollo, del subestómago al estómago, de la subcultura a la cultura, de la subfelicidad a la felicidad, de la subvida a la vida.<sup>38</sup>

Mario Handler y Ugo Ulice comenzaron a trabajar y experimentar en Uruguay con el *cinéma vérité* y el *agitprop* pero adaptándolo al contexto latinoamericano. En Colombia, Jorge Silva y Marta Rodríguez "mezclaron

---

<sup>37</sup> Burton, *op cit.*, p. 13.

<sup>38</sup> Fernando Birri, "1962. Cine y subdesarrollo" en *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, Vol. I, SEP, Fundación Mexicana de Cineastas, UAM, México, 1998, p. 17.

formas realistas e ilusionistas en documentales etnográficos que desafiaron y subvirtieron ese género"<sup>39</sup> a partir de finales de los sesenta. Por su parte, Fernando Solanas y Octavio Getino postulaban en Argentina un "tercer cine", en el cual se enfatizaba la interacción entre el cine y el público en documentales: deberían estimular al espectador hacia la acción política. Proclamaban y denunciaban abiertamente en 1969 -luego tuvieron que exiliarse perseguidos por el gobierno militar del general Jorge Rafael Videla quién tomó el poder por las armas en 1976-:

No hace mucho tiempo parecía una aventura descabellada la pretensión de realizar en los países colonizados y neocolonizados un cine de descolonización. Hasta ese entonces el cine era sólo sinónimo de espectáculo o divertimento: objeto de consumo. En el mejor de los casos, estaba condicionado por el sistema o condenado a no trascender los márgenes de un cine de efectos, nunca de causas. Así, el instrumento de comunicación más valioso de nuestro tiempo, estaba destinado a satisfacer exclusivamente los intereses de los poseedores del cine, es decir, de los dueños del mercado mundial del cine, en su inmensa mayoría estadounidenses.<sup>40</sup>

Glauber Rocha comenzó a trabajar en Brasil a principios de los sesenta y es tal vez el director más reconocido del Cinema Novo brasileño junto con Nelson Pereira dos Santos, aunque con estilos opuestos. El primero trabajó el ilusionismo, alegoría, hipérboles visual y auditiva; en cambio Pereira dos Santos estaba inspirado en los ejemplos de los cineastas neorrealistas italianos. En Cuba, nos dice Julianne Burton: "incluso Tomás Gutiérrez Alea y Humberto Solás, consiguieron incorporar esos polos aparentemente antitéticos

---

<sup>39</sup> Burton, *op cit.*, p. 13.

<sup>40</sup> Octavio Getino y Fernando E. Solanas, "Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo" en *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, Vol. I, SEP, Fundación Mexicana de Cineastas, UAM, México, 1998, p. 29.

en sus mejores obras, donde los contrastes en estilo y forma crean una resonancia interna que desafía y enriquece la comprensión del espectador del medio cinematográfico".<sup>41</sup> Los bolivianos Jorge Sanjinés y Ricardo Rada formaron el Grupo Ukamau y trabajaron en la reconstrucción histórica y en la memoria popular con la participación y actuación de los campesinos andinos en películas como *Ukamau* (1966) y *Yawar mallku* (1969)

Las películas, entonces, no son concebidas como acto individual sino como obra colectiva, asumiendo la cosmovisión de grupos que no se conciben fuera de una comunidad. El cine latinoamericano de los sesenta deja de lado la idea de la consagración individual del artista para insertarse en el corazón de las masas, quienes no reciben un mensaje de características unívocas, sino que se le dará lugar a la palabra, la discusión y el planteo de soluciones a las imágenes que acaba de ver en la pantalla.<sup>42</sup>

Como afirmamos más arriba, durante la segunda guerra mundial la industria del cine en México fue la única de la región que experimentó un creciente desarrollo. El interés del gobierno de Lázaro Cárdenas por el cine fue tal "que hacía obligatoria la exhibición de cintas nacionales en todas las salas del país; el 14 de abril de 1942 fue creado el Banco Cinematográfico, SA, por iniciativa del Banco de México y con el respaldo moral del presidente [...] suponía una experiencia única en el mundo."<sup>43</sup> El banco creó la Grovas SA, la empresa de cine más poderosa por ese entonces de América Latina que luego sería absorbida por CLASA Films Mundiales. Por otro lado, con las energías de Hollywood canalizadas a los esfuerzos bélicos muchas cintas eran de

---

<sup>41</sup> Burton, *op cit.*, p. 14.

<sup>42</sup> Flores, Silvana, "La obra cinematográfica como representación colectiva de las memorias populares: el caso de Latinoamérica en los años sesenta", Revista digital, Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, publicación n°1. Disponible en:

<http://www.cinelatinoamericano.cult.cu/biblioteca/revtexto.aspx?cod=35&sec=1&num=1&id=1>

<sup>43</sup> Garcia Riera, *op cit.*, p. 123.

propaganda de guerra, "y por lo tanto, poco interesantes para una gran cantidad de espectadores latinoamericanos"<sup>44</sup>. A partir de allí, los productos cinematográficos locales tuvieron una oportunidad única para recuperar y ampliar sus públicos fortaleciendo al mercado interno del cine. Los tres principales géneros autóctonos de la región datan de ese periodo y se centran en expresiones musicales regionales: el cine argentino de tango, la chanchada brasileña (una comedia musical comúnmente basada en temas del carnaval) y la comedia ranchera mexicana (comedia musical situada en el pasado, en prósperas haciendas con grupos de mariachis).

Para 1945 la industria fílmica mexicana era de tal robustez que ya trabajaban unas cuatro mil personas afiliadas todas a secciones del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) entre actores y extras, técnicos y manuales, autores y adaptadores, músicos y filarmónicos, y directores. Sin embargo, existió el descontento de un cierto grupo "encabezado por los famosos Cantinflas y Jorge Negrete y el también célebre fotógrafo Gabriel Figueroa, entre otros, que culminó después de conflictos e incidentes con su separación del sindicato y con la formación de uno nuevo, el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (STPC de RM)"<sup>45</sup>. Esta facción sindical se quedó con el monopolio para filmar largometrajes y "cerró sus puertas a nuevos realizadores que no hicieran carrera sindical dentro de su sede: los Estudios Churubusco."<sup>46</sup> Fue la etapa conocida como la época de oro del cine mexicano en la cual la técnica, las estrellas consagradas internacionalmente y la iconografía nacionalista

---

<sup>44</sup> *ibíd.*, p. 122.

<sup>45</sup> García Riera, *op cit.*, p. 122.

<sup>46</sup> Saavedra Luna, Isis, *Entre la ficción y la realidad. Fin de la industria cinematográfica mexicana 1989-1994*, UAM, México, 2007, p. 20.

mexicana consiguieron dominar el mercado comercial cinematográfico en América Latina y posicionó a su industria cinematográfica como la más importante de la región.

Desde mediados de la década del cincuenta la situación cambió: las producciones tomarían el rumbo de la decadencia estética y económica durante los sexenios de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) y del mexiquense Adolfo López Mateos (1958-1964). En 1960, en un intento de salvar el cine comercial, el Estado "adquirió los contratos de exhibición de la Cadena de Oro y Operadora de Teatros (COTSA) con el fin de evitar el monopolio de la exhibición. No obstante, se convirtió en el administrador del grupo Jenkins."<sup>47</sup> Al respecto, Emilio García Riera comenta que "el grupo Jenkins controlaba el 80 por ciento de las salas de cine del país y podía ejercer sobre los productores de cine una fuerte presión; los obligó a desvalorizar los resultados de su trabajo y a someterse a leoninas exigencias económicas del monopolio."<sup>48</sup>

Poco a poco el cine comercial comenzaba a perder interés, provocado por un lado por la competencia de la televisión y por otro por la falta de originalidad y calidad en las cintas que caían en la repetición. Sin embargo, la producción de cintas no cesó aunque sí se observa en 1961 una disminución en la producción de casi la mitad de películas con respecto al período anterior.<sup>49</sup> Aun así, México mantuvo el liderazgo cuantitativo de producciones de cine en español; superando incluso a España.<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> Saavedra Luna, *op cit.*, p. 21 .

<sup>48</sup> García Riera, *op cit.*, p. 152.

<sup>49</sup> Véase: *Ibíd.*, p. 234.

<sup>50</sup> Véase: Getino, Octavio, *Cine y televisión en América Latina. Producción y mercados*, LOM ediciones, Ediciones CICCUS, Santiago de Chile, 1998.

En México muchos cineastas imposibilitados para acceder a la industria cinematográfica se aventuraron por los márgenes de los esquemas oficiales.<sup>51</sup> Tal es el caso de Manuel Barbachano Ponce, productor de *Raíces* en 1954 y de *Torero* en 1956, ambas ganadoras de premios internacionales.<sup>52</sup>

En 1961 se forma en México el grupo Nuevo Cine con la publicación de la revista *Nuevo Cine*. Los integrantes de dicho grupo (Jomí García Ascot, José de la Colina, Salvador Elizondo, Gabriel Ramírez, Emilio García Riera, Carlos Monsiváis, José Luis González de León, Eduardo Lizalde, Salomón Láiter, Manuel Michel, Paul Leduc, Rafael Cordiki, Julio Pliego y otros) plasmaron sus objetivos en un *Manifiesto*<sup>53</sup>. Este documento es consecuencia de la postura de críticos, directores y estudiantes del cine por renovar la industria cinematográfica que, como observamos, se arrastraba en una profunda crisis económica e intelectual. Jorge Ayala Blanco, en *La aventura del cine mexicano*, explica: "Cuando la situación del cine mexicano se vuelve intolerable, los jóvenes descubren que el cine puede ser un arte respetable, de proporciones insospechadas, que expresa inmejorablemente su rebeldía social y su inconformidad estética".<sup>54</sup>

El grupo mexicano abogaba por una apertura de oportunidades para nuevos cineastas; consideraban al cineasta como un creador parecido al literato, al pintor o al músico, a quien se le debían las facilidades para expresarse; exigían la libertad de producción y exhibición de cine independiente; lucharían además por la creación en México de una cultura

---

<sup>51</sup> Ver entrevista a Fernando Pérez Gavilán en Saavedra Luna, *op cit.*, p. 21.

<sup>52</sup> De la Vega Alfaro Eduardo, *La industria cinematográfica mexicana, perfil histórico-social*, UDG, México, 1991, p. 46.

<sup>53</sup> *Revista Nuevo Cine*, Vol. I, año I, abril de 1961, México, p. 3.

<sup>54</sup> Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, Ediciones Era, México, 1985, p. 315.

cinematográfica<sup>55</sup>. Comenta con ironía Ayala Blanco, "Saber inglés y sobre todo, francés resulta indispensable: se nutren en revistas especializados (*Cinéma '60*, *Cahiers du cinéma*, *Positif*, *Film Culture*, *Sight and Sound*, *Films and Filming*, etcétera) que leen con avidez, discuten y tratan de descifrar y asimilar [...] Es la etapa adolescente y heroica, desorbitada y romántica de la cultura cinematográfica mexicana."<sup>56</sup>

Los antecedentes de la formación del grupo datan de un año antes de la publicación de la revista *Nuevo Cine* cuando se celebraban reuniones entre algunos de sus miembros y destacadas personalidades de la cultura y el arte, "como Luis Buñuel, Luis Alcoriza, Carlos Fuentes y el pintor José Luis Cuevas. Aunque ellos no formarían parte del grupo"<sup>57</sup> sin lugar a dudas la influencia de estos destacados personajes fue muy importante para que los jóvenes críticos tomaran conciencia de las necesidades de un nuevo cine. El director español Luis Buñuel se convirtió en una figura prestigiosa en el cine mexicano, así como en los mundos artísticos y literarios de México y el resto de América Latina. Antes de su llegada a México en 1946 como exiliado, visitó el país para proyectar el cortometraje *Un perro andaluz* (1929) que precedió una conferencia del poeta y teórico del surrealismo André Breton en El Palacio de Bellas Artes. La película, con guion compartido entre Salvador Dalí y el propio Buñuel, causó mucha impresión en figuras destacadas del mundo artístico y literario de México, entre ellos el poeta y crítico de cine, Xavier Villaurrutia, así como el director de fotografía, Manuel Álvarez Bravo, quien fue asistente del

---

<sup>55</sup> Véase: Antoine De Baecque, *La Política de Los Autores: Manifiesto de una Generación De Cinéfilos*, Paidós, Barcelona, 2003.

<sup>56</sup> Ayala Blanco, *op cit.*, p. 316.

<sup>57</sup> Mora, Carl J., "Mexican Cinema. Decline, Renovation, and the Return of Commercialism, 1960-1980" en Michael T. Martin (ed.), *New Latin American Cinema. Vol II. Studies of National Cinemas*, Wayne State University Press, Detroit, Michigan, 1997, pp. 37-75.

director soviético Sergei Eisenstein en México. Luego del estreno de su largometraje *Los olvidados* (1950), Buñuel “se convirtió en un precursor en México del "cine de autor" (proclamado unos años más tarde por los directores franceses y teóricos de la *Nouvelle vague*) y del "Tercer cine" que surgió en América Latina.”<sup>58</sup> En esta cinta Buñuel expandió las posibilidades en México para realizar un cine creativo con escenas irracionales para tratar el tema de la pobreza dentro de la Ciudad de México.

El movimiento surrealista fue proclamado a través de un manifiesto que en 1924 difundió André Breton. En su anuncio se invita a los artistas a expresar en sus obras la actividad pura del pensamiento de forma irracional, prescindiendo de toda norma estética; a excluir toda lógica e incluso cualquier preocupación moral, y a exaltar los sueños, la libre asociación de imágenes y de ideas.

El surrealismo esencial que Artaud y Breton descubrieron en México se sobreimprime por un conjunto de definiciones equívocas y unívocas de la América Latina “fantástica”, acuñadas durante el boom literario de la década de los sesenta y sesenta, cuando el espectro estético de lo fantástico era en realidad muy simple. Desde el concepto de lo real maravilloso del escritor Alejo Carpentier y el realismo mágico del novelista Gabriel García Márquez a la metafísica fantástica de Borges y lo cotidiano fantástico de Cortázar.<sup>59</sup> [...] Este capítulo esencial en la historia del arte latinoamericano ha sido escrito por los poetas y artistas como Manuel Álvarez Bravo, Frida Kahlo, Wilfredo Lam, Roberto Matta, César Moro y Octavio Paz, por nombrar sólo algunos de los más directamente afiliados con el movimiento.<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> Fuentes Victor, “Confluences: Buñuel’s Cinematic Narrative and the Latin American New Novel”, *Discourse*, 26.1 (Winter and Spring 2004), pp. 91-110, Wayne State University Press, Michigan. La traducción al castellano es mía.

<sup>59</sup> Ades Dawn, Rita Eder y Graciela Speranza (edit.), *op cit.*, p. 194.

<sup>60</sup> <sup>60</sup> Ades Dawn, Rita Eder y Graciela Speranza (edit.), *Surrealism in Latin America. Vivísimo Muerto*, Getty Publications, Los Angeles, 2012, p. 7. La traducción al español es mía



En el ámbito de la plástica mexicana también se manifestaba una influyente renovación en la cultura visual del momento<sup>61</sup>. Durante los primeros años de la década del cincuenta y hasta mediados de los años setenta, varios artistas que luego fueron identificados como la Generación de la Ruptura.<sup>62</sup> Gunther Gerzo, José Luis Cuevas, Mathias Goeritz, Alberto Gironella, Vicente Rojo Almazán, Juan Soriano, entre otros, comenzaron a incorporar en sus obras nuevas formas y temáticas que manifestaban una reacción contra los valores estéticos del muralismo y de la Escuela Mexicana de Pintura. Si bien no fue un movimiento organizado, “varios asistían a inauguraciones en las galerías, leían los mismos libros”<sup>63</sup>, y marcó el comienzo de una nueva manera de pensar el arte mexicano que el historiador y crítico de arte Jorge Alberto Manrique describe de la siguiente manera:

El país se decía revolucionario y la pintura coincidía con esa idea. No fue promotora de cambios sociales, pero sí funcionaba dentro de la situación del país. Andando el tiempo, en pleno neoporfirismo a partir del régimen de Alemán, la pintura mexicana perdió totalmente pie. Parecía como si no diera cuenta de que ya no se vivía el México de Obregón, Calles o Cárdenas. Los hechos armados de la Revolución empezaron a ser recuerdo de viejos, y no algo cercano y vívido. Nada más hueco en ese momento que seguir pintando sombrerotes,

---

<sup>61</sup> Objeto de estudio de otra investigación podría ser la relación entre la Generación de Ruptura y el cine.

<sup>62</sup> La exposición titulada *Ruptura 1952-1965* se llevó a cabo en el Museo Carrillo Gil en 1988. La muestra presentó a José Bartolí, Gunther Gerzso, Mathías Goeritz, Carlos Mérida, Wolfgang Paalen, Juan Soriano, Arturo Souto y Rufino Tamayo como antecedentes de la Ruptura. Como artistas “rupturistas” exhibió la obra de Lilia Carrillo, Arnaldo Coen, Pedro Coronel, Francisco Corzas, José Luis Cuevas, Enrique Echeverría, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, Luis López Loza, Vicente Rojo, Francisco Toledo, Vlady, Roger Von Gunten y Héctor Xavier. Véase: Manrique, Jorge Alberto, “Rompimiento y rompimientos en el arte mexicano”, en *Ruptura 1952-1965*, catálogo de la exposición Museo de Arte Carrillo Gil, México, 1988, pp. 25-42; Eder, Rita, “La ruptura con el muralismo y la pintura mexicana en los años cincuenta”, en *Historia del arte mexicano*, 2a. ed., tomo. 15, Arte Contemporáneo III, SEP, SAI.VAT, México, 1986, pp. 2201-2200.

<sup>63</sup> Del Conde, Teresa, “La aparición de la Ruptura”, pp. 187-212, en *Un siglo de arte mexicano 1900-2000*, Italia, CNCA, INBA, Landucci Editores, 1999, p. 191.

tehuanas y soldaderas. Los problemas, tanto sociales como culturales, eran otros. La lucha pasada se convertía en novela y los trajes regionales (antes punta de lanza en el esfuerzo por afianzar lo nacional) en atracción turística. [...] Al agotamiento formal, pues, hay que agregar como causa de la caída de la escuela mexicana su agotamiento temático.<sup>64</sup>

Por otro lado, en 1963 se crea en la Universidad Nacional Autónoma de México la escuela de cine Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) bajo la dirección de Manuel González Casanova. Fue la primera escuela seria y comprometida para la formación de cineastas<sup>65</sup>. "No pasaría mucho tiempo para que los alumnos de las primeras generaciones del CUEC comenzaran a sobresalir como portavoces y exponentes de lo que llegaría a conocerse como el 'nuevo cine mexicano'."<sup>66</sup> Por su parte, el historiador Aurelio De los Reyes, sostiene que "los egresados del CUEC [...] han revitalizado la industria cinematográfica mexicana, uno de los objetivos principales de sus respectivas creaciones, [...]"<sup>67</sup>.

En 1965, Juan Guerrero, un egresado del CUEC, obtuvo el premio a la mejor música original por su película *Amelia* (1965) en el primer Concurso de Cine Experimental organizado por la sección de técnicos y manuales del Sindicato de la Producción Cinematográfica. En ese evento se presentó Rubén Gámez con *La Fórmula Secreta* (1965) y obtuvo los premios de mejor película, mejor dirección, mejor edición y mejor adaptación musical. Por otro lado, fue

---

<sup>64</sup> Manrique, Jorge Alberto, "El rey ha muerto: viva el rey. La renovación de la pintura mexicana", pp.37-53, en Fernández Martha, Margarito Sandoval, (compiladores), *Jorge Alberto Manrique. Una visión del arte y de la historia*. Vol. IV, UNAM, IIE, México, 2007, p. 40.

<sup>65</sup> Para información detallada sobre la enseñanza del cine en México, véase: De los Reyes Aurelio "La enseñanza del cine" en De los Reyes Aurelio (coord), *La enseñanza del arte en México*, UNAM, México, 2010, pp. 357-390.

<sup>66</sup> De la Vega Alfaro, *op cit.*, p. 47.

<sup>67</sup> De los Reyes Aurelio (coord), *La enseñanza del arte en México*, UNAM, México, 2010, p. 386.

fundamental el nombramiento de Luis Echeverría Álvarez en 1963 como Presidente del Consejo de Administración del Banco Nacional Cinematográfico, quien apoyó la organización del concurso.

Para Ayala Blanco, lo expuesto en el concurso "marcaría un parteaguas en la historia del cine nacional pues, entre otras cosas, demostraría la existencia de una nueva y pujante generación de directores, técnicos y actores lo suficientemente capaz de darle nuevo sentido a una cinematografía mexicana sumergida en el marasmo creativo y comercial".<sup>68</sup> El concurso demostró que era posible en México producir un cine que haga frente a las expectativas genéricas desafiando los cánones clásicos y expresando ideas personales o de grupo.

*La Fórmula Secreta* señala un proceso histórico relacionado con la colonización y el capitalismo en México. Estos procesos han sido señalados por el Nuevo Cine Latinoamericano como el eje central de discusión y temática en sus películas.<sup>69</sup> El crítico Jorge Ayala Blanco manifestó que la cinta *La Fórmula Secreta*, "postulaba un cine político antiimperialista desde una vertiente de imaginación desbordada, postsurrealista, rabiosamente poética".<sup>70</sup> Paul Schroeder Rodríguez identifica en el desarrollo del Nuevo Cine Latinoamericano dos fases sucesivas: "La primera fue una fase militante cuya estética documentalista predomina en los años 60, cuando muchos cineastas vieron su trabajo como parte integral de un proyecto de liberación política social

---

<sup>68</sup> Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano*. México: Ediciones Era, 1979, p. 310.

<sup>69</sup> Véase, *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, SEP-UAM, Fundación Mexicana de Cineastas, México, 1988; Julianne Burton, *Cine y cambio social en América Latina*, Diana, México, 1991.

<sup>70</sup> Ayala Blanco, *op cit.*, p. 310.

y cultural. La segunda fase, neobarroca, predomina en los años 70 y 80."<sup>71</sup>

Podemos identificar que la postura estética de Rubén Gámez difiere claramente de las otras vertientes del Nuevo Cine Latinoamericano, como la del argentino Fernando Solanas u Octavio Getino o bien del chileno Patricio Guzmán, quienes "enfaticaban la interacción entre el cine y el público en documentales abiertos, de ensayo, que deberían estimular al espectador hacia la acción política".<sup>72</sup> El cine del director mexicano se asemeja a un sistema de escritura flexible que escapa a la narrativa del documental clásico. En *La Fórmula Secreta*, se utiliza un montaje de proposiciones (imágenes) que se contrastan para generar una forma de razonamiento.<sup>73</sup> Esta idea cinematográfica demuestra la influencia de las teorías modernistas del montaje de Sergei Eisenstein, las cuales tuvieron mucha resonancia, no sólo en el cine de Gámez sino en los nuevos cines en América Latina y en otras partes del mundo en esa época. Lo que sí comparten ambas vertientes, es el compromiso con el medio cinematográfico como un vehículo de la transformación social, la crítica y la expresión de la autonomía cultural nacional o regional.

Hemos visto como la historia del cine latinoamericano y más precisamente el mexicano se abría en los sesentas en dos direcciones: aquellos que continuaban trabajando con la gran estructura de casas productoras y distribuidoras y los que optaron por hacer un nuevo cine.

---

<sup>71</sup> Paul A. Schroeder Rodríguez, "La fase neobarroca del Nuevo Cine Latinoamericano", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Vol. XXVII, núm. 73, Lima-Boston, 1<sup>er</sup> semestre de 2011, p. 16.

<sup>72</sup> Burton, *op cit.*, p. 15.

<sup>73</sup> Sergei Eisenstein, teorizó sobre el "montaje de atracciones", el cual es la construcción de un significado a través de la yuxtaposición de planos mediante el montaje. Las imágenes, los planos, no están aislados, sino que interactúan a través del montaje, construyendo significados conjuntos. Véase: Eisenstein, Sergei, *El Sentido del cine*, (Norah Lacosta, trad.), Siglo XXI, México, 1986.

Desde 1970 y con Echeverría Álvarez en la presidencia de la nación, el cine mexicano tuvo notables modificaciones, junto con los medios de comunicación, se convirtió en parte del proyecto estatal. Se crearon tres compañías productoras propiedad del Estado: Conacine, Conacite y Conacite II. Se reconstituyó la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, se reinstauró la entrega del premio Ariel en 1972 luego de catorce años, se inauguró la Cineteca Nacional en 1974 y se fundó el Centro de Capacitación Cinematográfica en 1975.<sup>74</sup> "El Estado se encargó, durante ese periodo, del financiamiento, de la producción, de la distribución y de la exhibición, de la preservación y de la enseñanza. Prácticamente todas las actividades de la cadena productiva cinematográfica tuvieron participación estatal".<sup>75</sup> Emilio García Riera describe a ese sexenio como una época excepcional del cine mexicano: "nunca antes habían accedido tantos y tan bien preparados directores a la industria cinematográfica ni se había disfrutado de mayor libertad en la realización de un cine de ideas avanzadas".<sup>76</sup>

El cine mexicano se convirtió así en el único cine estatizado dentro del sistema capitalista, y su creatividad, pluralismo y receptividad hacia *films* críticos a la propia sociedad demostraron que el control por parte del Estado podría satisfacer tanto al público como a la crítica especializada. Lo demuestran los éxitos obtenidos en el circuito comercial de las cintas *John*

---

<sup>74</sup> Saavedra Luna Isis, *Entre la ficción y la realidad: fin de la industria cinematográfica mexicana 1989-1994*, UAM, Xochimilco, 2007, p. 22. Para más información sobre el CCC, véase: De los Reyes Aurelio "La enseñanza del cine" en De los Reyes Aurelio (coord), *La enseñanza del arte en México*, UNAM, México, 2010, pp. 357-390.

<sup>75</sup> García Canclini Néstor, Ana Rosas Mantecón y Enrique Sánchez Ruiz, (coordinadores) *Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y en el extranjero*, Universidad de Guadalajara, Jalisco, 2006, p. 117.

<sup>76</sup> García Riera, *op cit.*, p. 278.

*Reed, México insurgente* (1973) y *Etnocidio: Notas sobre el Mezquital* (1977) de Paul Leduc, y *Canoa* (1976) de Felipe Cazals.

En los setenta se siguió desarrollando el cine independiente y surgió dentro de ese movimiento un grupo de cineastas que comenzaron a filmar con cámaras súper 8. El centro de Arte Independiente Las Musas convocó al Primer Concurso Nacional de Cine Independiente en 8 milímetros, el tema fue "Nuestro País". "Las cintas que se presentaron al concurso ofrecían una representación del imaginario de la juventud de la clase media capitalina, de sus gustos y obsesiones" comenta el historiador Álvaro Vázquez Mantecón<sup>77</sup>. Los *superocheros*, como se los conoce, propiciaron un cine desde la marginalidad: una nueva visión sobre los procesos culturales (especialmente luego del 68), el valor de la contracultura y las preocupaciones estéticas de su momento.<sup>78</sup>

Otro grupo que realizó cine de forma independiente fue el Grupo Cine Testimonio quienes produjeron algunas películas como *Atencingo* (1973) y *Una y otra vez* (1975) de Eduardo Maldonado: la primera un análisis de la condición campesina y la segunda sobre la condición obrera. Ambas plantean problemas sociales, económicos y culturales de distintas zonas de México.

El auge del cine estatal vio su fin a la par que concluyó el sexenio del presidente Echeverría. Su sucesor José López Portillo (1976-1982) nombró a su hermana Margarita López Portillo directora del RTC (Radio, Televisión y Cinematografía), el nuevo organismo dependiente de la Secretaría de

---

<sup>77</sup> Vázquez Mantecón, Álvaro, "Contracultura e ideología en los inicios del cine mexicano en súper 8" pp. 52-56 en Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, UNAM, México, 2006, p. 52.

<sup>78</sup> Véase: Jesse Lerner, "Superocheros", *Wide Angle*, Vol.21, núm. 3, 1999, pp. 2-35. Disponible en <http://muse.jhu.edu/> y Vázquez Mantecón, Álvaro, *El cine súper 8 en México (1976-1989)*, UNAM, México, 2013.

Gobernación, quién desmanteló la infraestructura creada con anterioridad; dejó de apoyar a los jóvenes directores y la industria privada reactivó sus actividades dedicándose a mantener el aparato productivo. Su gestión, resume García Riera, "resultó calamitosa [...] rodeada de consejeros culturales con una muy inculta idea del cine, una idea atrasada y desdeñosa [...] trató por ello de propiciar un retorno a la llamada época de oro con un cine "familiar" que ya no iba con los tiempos".<sup>79</sup>

En la siguiente administración México se inserta al esquema neoliberal de la mano de Miguel de la Madrid Hurtado. Se fundó en 1983 el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) que "durante sus primeros años no hizo mucho por el cine nacional pues, entre otras cosas, azotaba al país la terrible crisis económica de principios de la década de 1980".<sup>80</sup> Al respecto, comenta el director Alberto Cortés Calderón, "La generación de los 80 [...] más que a un mercado del subempleo o al franco desempleo [...] padecemos una industria que tarda en hundirse en un pantano sin salida, una corporación que oscila entre el paternalismo estatal y la mezquindad capitalista."<sup>81</sup>

Desde finales de los ochenta, el gobierno mexicano reactivó la economía con reformas que posibilitaban la privatización y la llegada de capitales extranjeros e inició las negociaciones para un Tratado de Libre Comercio: medidas que reorganizaron el negocio de la exhibición en favor del sector privado.

Las políticas económicas neoliberales y de redefinición de las funciones del Estado en favor del sector privado y del capital

---

<sup>79</sup> García Riera, *op cit.*, pp. 304-305.

<sup>80</sup> García Canclini, *op cit.*, p. 63.

<sup>81</sup> Cortés Calderón Alberto, "La generación de los 80, los cineastas en México", pp. 65-71 en Cortés Calderón Alberto, et al, *Cine, Tv y Video en América Latina. La generación de los 80*, Memoria, X Festival Internacional del nuevo cine latinoamericano, UNAM, México, 1989, p. 65.

financiero internacional, se conjugaron con las políticas emergentes del Tratado de Libre Comercio (ALENA o NAFTA) suscrito con los EE.UU. y Canadá. El cine nacional no quedó exento de los efectos negativos de la «libre competencia» y del «libre mercado».<sup>82</sup>

El repunte de ese sector de la industria está relacionado con el proceso de transnacionalización, esto es una articulación cada vez más subordinada al mercado mundial de mercancías audiovisuales<sup>83</sup>. La mayor apertura a las inversiones transnacionales y las políticas de desregulación en 1980 favorecieron que empresas multinacionales fueran apropiándose de los espacios de la exhibición y recibieron facilidades para construir conjuntos multisalas en ciudades grandes y medianas de todo el país y de la misma manera operaron en las grandes ciudades del resto de América Latina.<sup>84</sup> La estabilidad económica, las condiciones de apertura para las inversiones transnacionales y las políticas de desregulación implantadas por el gobierno desde finales de la década de 1980 (como la cancelación del control de precios de entrada) abrieron el camino para el renacimiento del negocio de la exhibición cinematográfica.

Al mismo tiempo, el control privado y semi monopólico de los circuitos de exhibición redujo la diversidad de opciones fílmicas, el papel de los cineclubes y las salas de arte. El modelo "multiplex", ubicado a menudo en centro comerciales, asocia el comportamiento de los públicos, predominantemente de clase media y alta, con otros espacios de

---

<sup>82</sup> Getino, Octavio, *Cine y televisión en América Latina. Producción y mercados*, LOM ediciones, Ediciones CICCUS, Santiago de Chile, 1998, p. 128.

<sup>83</sup> Véase: Martel, Frédéric, *Cultura Mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*, Taurus, Madrid, 2011.

<sup>84</sup> Véase: Raúl Tosso, "Cine, Televisión y Video, la generación del 80 en Argentina", pp.11-16; Roberto Gervitz, "La generación del 80 en Brasil", pp. 25-30; Carlos Eduardo Barriga Acevedo "De la Colombian-Jollywood a la cultura del emsamble", pp. 31-42 en Cortés Calderón Alberto, *Cine, Tv y Video en América Latina. La generación de los 80*, Memoria, X Festival Internacional del nuevo cine latinoamericano, UNAM, México, 1989.



sociabilidad, también orientados por modelos estadounidenses de consumo y entretenimiento.<sup>85</sup>

Con respecto al nuevo modelo de consumo, nos dice Ana Rosas Mantecón, "Más que un espacio público que favorezca la interacción y la integración por el encuentro de los diversos públicos -interactivo, significativo, multicultural, democrático, según lo ha definido Jordi Borja se trata de espacios no inclusivos, diferenciados, que contribuyen a la fragmentación y la exclusión social."<sup>86</sup>

El país había cambiado y la ciudad capital, con sus consecuentes desajustes sociales y problemas urbanos, se convirtió para muchos artistas visuales en fuente de interés y laboratorio de experimentación así como también las críticas se dirigieron hacia las políticas del TLC: "La sociedad siempre está permeada por las preocupaciones de sus tiempos. En 1993, la cooperativa Río Mixcoac filmó *Bienvenido, Welcome*, una crítica abierta al TLC."<sup>87</sup> Nos dice la historiadora Saavedra Luna:

Las cooperativas representaron una nueva forma de realización cinematográfica con una perspectiva diferente a la del cine comercial; sin embargo, el constante problema del cine, a pesar de los esfuerzos por dignificarlo, fue y ha sido la exhibición; por la censura, por la falta de perspectiva comercial; por la mala organización de quienes manejaban el negocio, las cintas realizadas no siempre contaron con buenos canales de exhibición y promoción.<sup>88</sup>

El último coletazo por parte del gobierno de impulsar el cine nacional se llamó Plan de Renovación Cinematográfica que inició en 1986 y contaría con el

---

<sup>85</sup> García Canclini, *op cit.*, p. 300.

<sup>86</sup> Mantecón, Ana Rosas, "Las batallas por la diversidad: exhibición y públicos de cine en México", pp. 263-292 en García Canclini, *op cit.*, p. 265.

<sup>87</sup> *ibíd.*, p. 182.

<sup>88</sup> Saavedra Luna, *op cit.*, p. 175.

Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica (FFCC) y el Fideicomiso de estímulo al Cine Mexicano (Fecimex). El fondo se alimentaba con aportaciones de los exhibidores y lo integraban un comité, conformado por representantes de la iniciativa privada junto con el Estado y los sindicatos. Para 1990, se contaba con 3130 millones de pesos gracias a las aportaciones de COTSA y de Carlos Amador<sup>89</sup> y se decidió financiar las películas *Gertrudis Bocanegra* (1992), *Pueblo de madera* (1990) y *Modelo antiguo* (1992). El rechazo fue para el proyecto de Rubén Gámez *La Fórmula Secreta II* porque no representaba un interés comercial. "Propuse el proyecto a las autoridades cinematográficas y respondieron que no porque no iba a ser una película comercial", comentó el director en una entrevista.<sup>90</sup>

Poco a poco el FFCC se fue desintegrando. Por un lado, los productores privados retiraron sus aportaciones argumentando que las películas locales eran de muy mala calidad y no recuperarían sus inversiones, por otro, la venta de COTSA. Además la Canacine decidió sólo apoyar los proyectos presentados por el Instituto Mexicano de Cinematografía.

Con la industria al borde de la parálisis en 1991, "el Fecimex fue revivido en un momento coyuntural del sexenio de Carlos Salinas gracias a la iniciativa de la comunidad cinematográfica."<sup>91</sup> Y al igual que en los sesenta, en un búsqueda de renovación estética y de salida a la crisis económica, se regresó a los concursos de cine: se convocó al 4º Concurso de Cine en 1991 organizado por FECIMEX (anteriormente en 1965, 1967 y 1985). En ese

---

<sup>89</sup> Macarena Quiroz Arroyo, "Balance positivo del Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica", en *Excélsior*, México, DF, 15 de diciembre de 1989. Citado en Saavedra Luna, *op cit.*, p. 183.

<sup>90</sup> Gámez, Rubén, "La Fórmula Secreta" en *Artes de México*, 1990, núm 10, p. 43.

<sup>91</sup> Saavedra Luna, *op cit.*, p. 186.

certamen Rubén Gámez presentó *Tequila*, resultando ganadora como mejor película de ficción en “Tema Libre”.

Tanto *La Fórmula Secreta* como *Tequila* poseen un gran valor en la originalidad y libertad con la que el director trabaja. Expresan libertad con respecto a las convenciones del relato cinematográfico que se habían gestado en la región latinoamericana y en México, y comparten también el hecho de ser una provocación para el público y una invitación a la reflexión sobre lo mexicano. En ambas películas el montaje adquiere una forma argumentativa muy diferente al carácter supuestamente impositivo del cine de ficción clásico y del documental. Una sucesión de imágenes y sonidos que sustituye el montaje causal o dramático de la narrativa clásica es sustituida por un orden metafórico y asociativo. El propio director se expresaba así sobre sus obras:

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.<sup>92</sup>

En esta búsqueda se moviliza al espectador a reflexionar y a completar el discurso de las cintas estableciendo sus propias relaciones entre imágenes y música que sólo tendrán sentido dentro de sus propias experiencias intelectuales.

Este diálogo entre el público y el director versa sobre cómo se observan dentro un proceso de redefinición del discurso identitario mexicano las

---

<sup>92</sup> Entrevista a Rubén Gámez en Granados Garnica, Víctor Manuel, *El mensaje poético en el cine de Rubén Gámez*, Tesis De licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 1999, p. 83.

contradicciones culturales de la sociedad y las necesidades de adaptación o supervivencia frente a los proyectos económicos modernizadores. En los siguientes capítulos se expondrá una lectura de las dos obras cinematográficas teniendo en cuenta los contextos de ambas producciones.

## CAPÍTULO II

### LA FÓRMULA SECRETA

*No creo que ningún elemento del cine mexicano pueda servir para formular una estética. Hay que rehacerlo todo, hay que renovar por completo el cine nacional.*

*Rubén Gámez*

El mediometraje de 42 minutos *La Fórmula Secreta*, dirigido y fotografiado por Rubén Gámez, obtuvo varios premios en el I Concurso de Cine Experimental en 1965, entre ellos, mejor película, mejor dirección, mejor edición y mejor adaptación musical. La cinta consta de una serie de doce complejas secuencias sin una narrativa lineal que nos llevan por paisajes mentales de desolación, abandono, sumisión y violencia. "Es difícil contar el argumento [...] porque la película no lo tiene: consta de una serie de secuencias encadenadas."<sup>93</sup>

En 1966 la revista estadounidense *Film Quartely* reseñaba así a la película de Gámez: "La película está llena de crueldad y sátira, una gran cantidad de observaciones basados en una amplia variedad de pensamientos, expresándose algunas veces como una fantasía surrealista y otras como un áspero realismo. Es una cinta intelectual y contiene una clara influencia de Luis Buñuel."<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> Gámez, Rubén, "La Fórmula Secreta" en *Artes de México*, 1990, núm. 10, p. 42.

<sup>94</sup> Lash Vivian, *Experimenting with Freedom in México*, Film Quarterly, Vol. 9, N° 4 (Summer, 1966), pp. 19-24.

Emilio García Riera recopila en *La historia documental del cine mexicano* la opinión de algunos críticos y directores sobre *La Fórmula Secreta*, como José de la Colina que se expresaba así:

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. Gámez nos enfrenta a rostros áridos, hieráticos, indescifrables, recortados contra los paisajes minerales y secos del universo rulfiano: los paisajes de Luvina y Comala.<sup>95</sup>

El director Julio Bracho sostenía: “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 Gámez, fotógrafo del STIC. Admiración. Machetazo a caballo de espadas.”<sup>96</sup> Y por último Jorge Ayala Blanco describía así a la película y a su creador: “[...] Es un perseguidor de lo insólito. Su capacidad para crear imágenes-choque es sorprendente. Construye sus secuencias a la manera de párrafos poéticos [...] 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 vulnerable.”<sup>97</sup>

Esta maraña audiovisual tiene una fuerte intención expresiva y resulta junto con la selección musical de Vivaldi, Stranvinsky y Velázquez en una estética neobarroca que iremos definiendo a lo largo de este capítulo. Es a través de esta estética que abriremos el debate sobre la condición latinoamericana y el carácter nacional mexicano: un proceso en el cual se

---

<sup>95</sup> García Riera Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, Universidad de Guadalajara, CONACULTA, FECIMEX, México, 1991, tomo IX, pp. 169-170.

<sup>96</sup> *ibíd.*, p. 158.

<sup>97</sup> *ibíd.*, p. 169.

cuestionaron determinados andamiajes culturales, políticos y económicos procedentes de la modernidad y dada la asunción de que la historia cultural del país estaba marcada por su propia colonialidad.

Otra de las características fundamentales de la película es su intención liberadora en lo político, social y cultural ante lo que parece ser el deterioro o pérdida de la identidad cultural mexicana impulsada por un rígido proceso económico modernizador que excluye del horizonte a grupos específicos como el indígena, el campesino y el obrero. La intención explícita del director es que estos grupos adquieran conciencia de su situación y se manifiesten para cambiar el estado de las cosas.

De alguna manera yo quería denunciar con ella al pueblo, no al gobierno ni al sistema, sino a nuestro pueblo "agachón": hay una escena en la que, filmando a un individuo, lo golpeo dos veces y le hiero la cara, y el tipo se queda impávido, sin hacer nada. Eso quise denunciar, a la masa informe que va a seguir comiendo raíces y yerbas y va a seguir subsistiendo, un pueblo dormido que tolera estos gobiernos déspotas que tenemos, un pueblo dormido que no sólo no tiene conciencia política sino que no tiene conciencia de nada.<sup>98</sup>

Desde la primera secuencia Rubén Gámez nos ayuda a entender su planteamiento, en la cual se relacionan los conceptos de identidad, muerte, anomia y capitalismo: se observa sobre una camilla de hospital a un cuerpo moribundo al cual se le inyecta Coca Cola. El director nos quiere indicar con esta escena que el líquido, símbolo del capitalismo norteamericano, es la solución que nos mantiene vivos pero agonizantes, sedados y en reposo. Luego, la cámara se mueve descendiendo sobre el tubo que conecta al

---

<sup>98</sup> *Ídem.*

enfermo con la botella de Coca Cola, pero no alcanzamos a ver su identidad: sólo vemos un cuerpo. Se indica aquí que hemos perdido identidad y estamos al borde de la muerte.

A partir de esta escena, que da inicio a la película, se nos revelan los elementos que serán claves para comprender el argumento principal de toda la cinta. Un fluido que recorre por el interior de nuestro ser generando confusión y desconcierto ante el avance de las empresas multinacionales sobre una ciudadanía que agoniza y se muestra paralizada.



*La Fórmula Secreta,*  
(Rubén Gámez, 1965)  
frame-grab, 00:01:05

Siguiendo una descripción general de las doce secuencias que componen el mediometraje, nos encontramos en la siguiente escena con un plano abierto de la plancha del Zócalo capitalino en la que un ave de rapiña (sólo observamos su sombra) planea al ritmo de la música barroca de Antonio Vivaldi. Esta escena se interrumpe por la imagen de unas botellas de Coca Cola y por el retrato de unas esculturas de querubines de las iglesias del



barroco mexicano. Para luego pasar a la siguiente escena en la que un cargador de bolsas sufre pesadillas sobre un camión que recorre la ciudad.

Luego pasa al retrato de campesinos impávidos enmarcados en un paisaje desértico que miran detenidamente hacia la cámara. La música se detiene y escuchamos en voz de Jaime Sabines un poema de Juan Rulfo. Se ha señalado en otra investigación que este poema fue escrito por Rulfo partiendo de las imágenes filmadas por Gámez: "*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."<sup>99</sup>

El retrato de los campesinos es interrumpido por los angelitos para continuar con otra secuencia, en la cual, una salchicha inmensa se arrastra por la ciudad entorpeciendo las actividades cotidianas de los ciudadanos. Nuevos planos de angelitos se barajan entre el retrato de personas inmóviles que solamente contemplan la cámara. Esta secuencia es interrumpida por el retrato de un hombre al cual la cámara golpea y lastima reiteradamente en el rostro sin reacción alguna por parte del sujeto. Continúa luego con la secuencia más larga de la cinta, en la que observamos a una pareja besándose y después interactúan dentro de un matadero de reses. Luego del matadero, pasamos a observar a un grupo de campesinos que dificultosamente atraviesan un sembradío. Repentinamente los angelitos reaparecen y se yuxtaponen sus imágenes con la siguiente escena en donde se retratan almacenes abandonados con maquinaria industrial en desuso y descomposición. En esta escena, el director hace hincapié en las marcas comerciales de las máquinas

---

<sup>99</sup> Alcantar Muñoz, María y María Guadalupe Castillejos Nájera, *Rulfo en el séptimo arte*, Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, UNAM, FCPS, México, 1992, p. 4. Citado en Granados Garnica, Victor Manuel, *op cit.*, p. 92.

deteniéndose con planos detalle<sup>100</sup> sobre sus nombres o logotipos. La siguiente secuencia es protagonizada por un grupo de sacerdotes que juegan y ríen junto a varios niños en un carrusel. Pasamos luego por un rodeo en donde un charro doma a un toro. Una elipsis espacial<sup>101</sup> nos sitúa ahora en la ciudad, en donde un hombre trajeado camina temeroso ante la amenaza de un charro que a caballo lo persigue con reata en mano. Luego de una breve persecución lo logra capturar y al unísono con el último acorde de la música se retrata el rostro de la presa. La última escena, que ampliaremos más adelante a detalle, será un recorrido visual por la iglesia de Santa María Tonantzintla en Puebla, que es interrumpida por el retrato de un hombre enjaulado sobre el zócalo capitalino. Y como telón final del mediometraje, se introduce una interminable lista de corporaciones transnacionales que se incorporaron en esos años a la economía mexicana.

En esta breve descripción de las doce secuencias podemos intuir que el director recurre pues a un montaje libre de atracciones<sup>102</sup> como estrategia para mantener un discurso asociativo y crítico a lo largo de las doce secuencias que completan el mediometraje.

## LA FILOSOFÍA DE LO MEXICANO

A lo largo de todo el siglo XX en la cultura mexicana se fue modelando y conformando un ser nacional cuya efímera identidad imposibilitaba su

---

<sup>100</sup> El plano detalle permite ver una figura, persona u objeto desde más cerca para captar mayor fijación, y permite que se concentre la máxima capacidad expresiva. Destaca algún detalle que de otra forma pasaría desapercibido y hace sentir al espectador tener más interés.

<sup>101</sup> Salto en el espacio.

<sup>102</sup> Sergei Eisenstein, teorizó sobre el "montaje de atracciones", el cual es la construcción de un significado a través de la yuxtaposición de planos mediante el montaje. Las imágenes, los planos, no están aislados, sino que interactúan a través del montaje, construyendo significados conjuntos. Véase: Eisenstein, Sergei, *El Sentido del cine*, (Norah Lacosta, trad.), Siglo XXI, México, 1986.

definición. La imaginaria presencia de un carácter nacional se fue delineando no sólo desde el nacionalismo revolucionario que adoptaron los gobiernos emanados de la Revolución mexicana sino también desde el arte, la psicología, la literatura, la sociología y la filosofía. El estudio sobre "lo mexicano" recoge una larga tradición de letrados que desde principios del siglo XX se preocuparon por definir el perfil del alma mexicana moderna. La Revolución de 1910 abrió un nuevo periodo del nacionalismo mexicano en el orden de la cultura "que se extiende, más o menos, desde la afirmación de López Velarde de la existencia de una nueva patria aún no definida, hasta el abordaje del ser de México y de América con instrumental de la filosofía fenomenológica en las décadas de los cuarenta y los cincuenta."<sup>103</sup> Se intentó definir un perfil moderno del alma mexicana que sea acorde con la circunstancia revolucionaria. Una gran parte de los rasgos del carácter mexicano es descrita, exaltada y criticada en esa época por los intelectuales positivistas y liberales; podemos situar el núcleo de ideas en las obras de Ezequiel Chávez, Manuel Gamio, Julio Guerrero, Martín Luis Guzmán, Andrés Molina Enríquez, Justo Sierra y Carlos Trejo de Tejada.<sup>104</sup> Una respuesta a estos escritos llegarían por parte de Antonio Caso y de José Vasconcelos:<sup>105</sup>

El nacionalismo producto de este espíritu en nada puede semejarse a ese nacionalismo en nombre del cual pudiera ser condenado. El nacionalismo mexicano, si así ha de ser llamado,

---

<sup>103</sup> Villegas, Abelardo, *El pensamiento mexicano en el siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 156.

<sup>104</sup> Véanse: Chávez, Ezequiel, "Ensayo sobre los rasgos distintivos de la sensibilidad como factor del carácter del mexicano" (1901); Gamio, Manuel, *Forjando Patria*, (1916); Guerrero, Julio, *La génesis del crimen en México* (1901), Guzmán, Martín Luis, "La querrela de México" (1915), Molina Enríquez, Andrés, *Los grandes problemas nacionales* (1908), Sierra, Justo, *México, su evolución social* (1900-1902); Trejo, Lerdo de Tejada, Carlos, *La revolución y el nacionalismo* (1916).

<sup>105</sup> Véase: Caso, Antonio, *Discursos a la nación mexicana*, Porrúa, México, 1922; Vasconcelos, José, *La raza cósmica*, Aguilar, México, (1925), 1976.

no es otra cosa que expresión de esa toma de conciencia que está realizando México para captar su propia realidad, y con ella, sus posibilidades para ponerlas en la balanza de las responsabilidades sociales que ninguna nación puede eludir en la actualidad. En esta ocasión se trata de asumir una responsabilidad, pero dentro de un plano de igualdad y dignidad. Igualdad que no puede tener como base un supuesto poder material, económico o el militar, sino la conciencia y el reconocimiento de nuestra humanidad, y nuestra personalidad y, con ella, de nuestra capacidad creadora. Este nacionalismo no podrá hacer otra cosa que dotarnos de mayor seguridad en nuestros actos; seguridad cuya falta nos ha hecho sentir, hasta hace muy poco tiempo, inferiores a otros pueblos.<sup>106</sup>

El arte mexicano con los muralistas Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco a la cabeza realizan una contribución esencial en la exaltación del alma popular, si bien podemos reconocer que la tarea nacionalista ya la habían iniciado el Dr. Atl y José María Velasco.

Desde la tercera década del siglo XX un grupo de escritores que conformaron la revista *Contemporáneos* (1928-1931) se preocuparon por este tema y a pesar de que eran contrarios al nacionalismo revolucionario - responsable en parte de la institucionalización del mito del carácter mexicano- elaboraron el perfil del *homo mexicanus*.<sup>107</sup> A partir de 1950 se agregan al tema un conjunto de estudios psicológicos y sociológicos escritos por Aniceto Aramoni, Raúl Béjar, Rogelio Díaz-Guerreo y Santiago Ramírez entre otros.<sup>108</sup>

---

<sup>106</sup> Zea, Leopoldo, *Conciencia y posibilidad del mexicano*, Porrúa y Obregón, México, 1952, p. 180.

<sup>107</sup> Véase: Durán, Manuel, *Antología de la revista Contemporáneos*, FCE, México, 1973.

<sup>108</sup> Béjar Navarro, Raúl, *El mexicano. Aspectos culturales y psicosociales*, UNAM, México, 1979; Alegría, Juana Armanda, *Psicología de las mexicanas*, Samo, México, 1974; Aramoni, Aniceto, *Psicología de la dinámica de un pueblo*, Costa-Amic, México, 1984; Díaz Guerrero, Rogelio, *Psicología del mexicano*, Rafael Giménez Siles, México, 1982; González Pineda, Francisco, *El mexicano. Su dinámica psicosocial*, Pax, México, 1961.

El estudio sobre el mexicano desde la perspectiva filosófica plantea una serie de preguntas en relación con el "ser" del mexicano, es decir, el desarrollo del pensamiento filosófico y su conexión con la "naturaleza" del habitante de la nación mexicana. La principal tarea de esta corriente ha sido presentar un conjunto de proposiciones para desentrañar la "realidad" del mexicano y pretende conocer las peculiaridades del mexicano dentro de un contexto universal.

El grupo filosófico llamado Hiperión fue de los que más abordaron el tema de lo mexicano. Estaba conformado por jóvenes profesores y alumnos de la UNAM, entre ellos, Emilio Uranga, Jorge Portilla, Luis Villoro, Ricardo Guerra, Joaquín Sánchez McGregor, Salvador Reyes Nevares y Fausto Vega<sup>109</sup> y se organizó a instancias de que Leopoldo Zea tomó como tema generacional la investigación de lo mexicano<sup>110</sup>. "Los jóvenes intelectuales, tuvieron actividad pública de 1948 a 1952 [...] En otoño de 1948 imparten un ciclo de conferencias sobre los "Problemas de la filosofía contemporánea". Ya sobre el tema de lo mexicano, organizan los siguientes encuentros: "¿Qué es el mexicano?" en 1949, "El mexicano y su cultura" en 1951, y "El mexicano y sus posibilidades" en 1952<sup>111</sup>.

Los estudios de los hiperiones intentaban ir más allá de las ya en aquel entonces numerosas investigaciones históricas, psicológicas o literarias sobre lo mexicano, no sólo por lo que respecta a la profundidad de las cuestiones planteadas, sino por la manera en la

---

<sup>109</sup> Deifosse, Curiel, Fernando (dir), Guillermo Hurtado, (intr. y selec.) *El Hiperión*, UNAM, México, 2006, p. 8.

<sup>110</sup> *Ibíd.*, p 9.

<sup>111</sup> *Ídem.*

que las respuestas que se diesen a ellas habrían de dar un sentido a los proyectos de vida individuales y colectivos de los mexicanos.<sup>112</sup>

Debido a su intensa actividad y difusión podemos decir que el grupo pretendía no sólo comprender mejor a su objeto de estudio (México y el mexicano), sino efectuar en él transformaciones profundas. Los hiperiones pretendían efectuar una salvación de la circunstancia mexicana, desatar los nudos de su historia y de su conciencia:

La salvación que ellos intentaban realizar incorporaba de manera muy original elementos teóricos: la concepción sartreana del compromiso del intelectual, la idea marxista de la filosofía como transformadora de la realidad, la inversión *nietzscheana* de los valores, el principio freudiano del valor terapéutico del autoconocimiento, y el llamado de Vasconcelos para que la filosofía mexicana fuese un instrumento en la lucha frente a la hegemonía de las potencias coloniales.<sup>113</sup>

Los hiperiones sostenían que la filosofía de los mexicanos, por encima de cualquier estudio teórico de lo mexicano, del hombre de su cultura, había de tener un papel transformador de la sociedad mexicana en su conjunto y de los mexicanos en concreto. Es más, podría decirse que pretendía tener un papel liberador en un sentido amplio de la palabra que va desde una dimensión personal y psicológica, hasta otra colectiva y política, en este sentido, como una más de las manifestaciones intelectuales de la Revolución mexicana<sup>114</sup>:

[...] un hecho tan concreto como la Revolución Mexicana se ha convertido en el instrumento más eficaz para captar en nuestra realidad muchos de los elementos que pueden dar a México un lugar en ese campo de la universalidad como lo puede ser el

---

<sup>112</sup> *Ibíd.*, p.10.

<sup>113</sup> *Ibíd.*, p. 12.

<sup>114</sup> *Ibíd.*, p. 20.

reconocimiento de sus valores por otros pueblos. La Revolución Mexicana no ha sido otra cosa que expresión de la reacción del hombre en una determinada circunstancia.[...] se ha hecho patente el modo de ser del hombre con una determinada historia y una situación; modo de ser que había permanecido oculto por varios siglos debajo de una serie de falsas imágenes cuyos modelos le habían sido copiados e impuestos desde fuera. Formas de ser falsas impuestas por los hombres que lo habían conquistado o con mentalidad colonial. La Revolución, con su poderosa sacudida, permitió al hombre de México encontrarse a sí mismo. Primero se palpó y se hirió mortalmente; después se captó intuitivamente por medio del arte y ahora trata de hacerse consciente por medio de la reflexión.<sup>115</sup>

En 1952 Emilio Uranga publicó un libro donde ensayaba una ontología del mexicano, *Análisis del ser del mexicano*<sup>116</sup>; en él sostenía que la nota ontológica necesaria del mexicano era la accidentalidad. Es decir, aquello que pudo haber existido, que dejar de existir y que en consecuencia está sometido a permanente cambio. Así, el horizonte de posibilidades de la vida mexicana no podía consistir más que en insistir en su accidentalidad; todo en lo mexicano es contingente, circunstancial, arbitrario; y al revés, nada es sustancial y permanente:

Con extraordinaria elasticidad podemos pasar de un mundo al otro. Ser al mismo tiempo cultos y bárbaros. En nuestro pueblo se encuentran todos los extremos sin que prevalezca ninguno de ellos. Podemos, por un lado, comprender los más altos valores universales y, por el otro ser estrechamente provincianos[...] nos encontramos con la confusión de lo mágico con lo científico, lo imaginario con lo real, el tabú con el obstáculo natural, la comunidad con la sociedad, la ley con la voluntad, lo mítico con lo religioso, la muerte con la vida.<sup>117</sup>

---

<sup>115</sup> Zea, Leopoldo, *op cit.*, p. 183.

<sup>116</sup> Uranga, Emilio, *Análisis del ser del mexicano*, Porrúa y Obregón, México, 1952, p. 180.

<sup>117</sup> *Ibíd.*, p. 188.

La filosofía de lo mexicano del Hiperión por lo tanto, se distingue de otras corrientes de la época por asumirse como una filosofía comprometida, terapéutica y emancipadora; mucho más que una ocurrencia curiosa de unos cuantos filósofos. Pero la problemática en torno al mexicano se plantea, claro está, alrededor del *ser* del mexicano pero no estudiándolo en un sentido real, es decir, a tomar individuos realmente existentes. También, podemos criticar que al estudiar al mexicano como individuo aislado se pierde validez universal.

La manera en la que se pretendía capturar el núcleo activo del ser del mexicano era a través de la descripción sistemática de las formas de vida, los rasgos de carácter, los gestos, las obras artísticas, literarios y en especial, la historia de los mexicanos. Esta filosofía puede verse, por lo tanto, como la expresión final de un problema que surge alrededor del siglo XVII y continúa vivo hasta mediados del XX. El problema, puesto en pocas palabras, consistía en suponer que para darle una dirección adecuada a la nación era menester conocer antes su espíritu, conocer el ser del mexicano, pero, ligado al anterior hay un problema mucho más profundo e íntimo que nunca antes había sido abordado de manera tan frontal como lo hizo el Hiperión y como haría años después *La Fórmula Secreta*.

Desde fuera del grupo filosófico Hiperión pero siguiendo la misma problemática del mexicano, Octavio Paz publica, en 1950, *El laberinto de la soledad*<sup>118</sup>, que es el fruto de su meditación sobre lo mexicano. Octavio Paz cree encontrar un estrato más profundo aún que el sentimiento de inferioridad que según él caracteriza al mexicano.

---

<sup>118</sup> Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.



## RÉQUIEM PARA UN PUEBLO

La idea de "lo mexicano" que se exhibe en *La Fórmula Secreta* se ubica, según nuestra interpretación, entre el pensamiento de Octavio Paz y las ideas de Roger Bartra. Si bien utiliza ideas del autor del *Laberinto de la soledad*, Gámez las crítica y las reconfigura para actualizar el discurso. Es decir, que toma estos atributos supuestamente mexicanos, los exagera, juega con ellos y nos los presenta visualmente. De modo que la definición que se hace en *La Fórmula Secreta* de "el mexicano" es más bien una descripción de la forma de cómo es dominado y, sobre todo, de la manera en que es legitimada su explotación. Roger Bartra, quien critica los estudios sobre "lo mexicano" en *La jaula de melancolía*, explica que "la idea de que existe un sujeto único de la historia nacional –'el mexicano'– es una poderosa ilusión cohesionadora; su versión estructuralista o funcionalista, que piensa menos como sujeto y más en una textura específica –'lo mexicano'–, forma parte igualmente de los procesos culturales de legitimación política del Estado moderno."<sup>119</sup> De existir una identidad nacional definitivamente esta es la memoria de las necesidades de adaptación y sobrevivencia que a través de la historia un pueblo manifiesta.

Paz reflexiona, como también lo hizo Rubén Gámez, sobre cómo el mexicano concibe a la muerte. Esto podemos interpretarlo a partir de la lectura de una secuencia en donde se sacrifica a una vaca. Esta escena funciona como parte substancial para comprender *La Fórmula Secreta* en donde se articula un relato surrealista en donde se articulan ideas sobre la muerte, el deseo, el rito (sacrificio) y la circunstancia del mexicano. Además funciona una

---

<sup>119</sup> Bartra, Roger, *La Jaula de la melancolía*, Grijalbo, México, 1987, p. 20.

alegoría central que se expresa a través del espacio: un matadero donde se muestra con crudeza el sacrificio vacuno. La metáfora de la faena funciona como símil de lo que para Gámez sucede en el país: la sangría de un pueblo que contempla sin actuar. Esta alegoría es también usada en la película *Faena* (1960) de Humberto Ríos y en *La Hora de los Hornos* (1968) de Octavio Getino y Pino Solanas. Su uso más remoto en Latinoamérica lo encontramos en la literatura argentina en la obra *El Matadero* (1871) de Esteban Echeverría.

En la primer escena del sacrificio observamos desde un plano medio<sup>120</sup> con cámara fija a un hombre y una mujer que se besan. Se escuchan de repente mugidos de vaca, lo cual nos indica que otra acción sucede simultáneamente. Cambia el escenario, ahora nos encontramos en un matadero que es captado por un plano general<sup>121</sup> que sigue las acciones de un joven que comienza a sacrificar a una vaca. Este plano comienza a ser interrumpido por planos insertados<sup>122</sup> de la escena anterior y aquí el director nos guía: establece una relación entre las dos escenas. Una relación entre el deseo y la muerte. De repente, el *close up*<sup>123</sup> en el rostro de la vaca mientras suspira el último aliento de su vida y en el preciso instante en que nos damos cuenta que realmente está muriendo comienza a sonar el réquiem *Gloria Magnificat RV589: Et in Terra Pax* del compositor del barroco italiano Antonio Vivaldi.

---

<sup>120</sup> El plano medio encuadra desde la cabeza a la cintura. Es la distancia adecuada para mostrar la realidad entre dos personajes.

<sup>121</sup> El plano general o plano largo, muestra con detalle el entorno que rodea a un sujeto.

<sup>122</sup> El plano insertado, reemplaza una imagen por otra mientras el audio se mantiene.

<sup>123</sup> Es un primer plano, un encuadre central sobre una persona u objeto, en nuestro caso es sobre una vaca.



*La Fórmula Secreta,*  
(Rubén Gámez, 1965)  
frame-grab, 00:20:37

El réquiem que en latín significa "descanso" es la misa de difuntos de la religión católica, un ruego por las almas de los muertos y tiene lugar justo antes del entierro o en las ceremonias de conmemoración o recuerdo. Es también el nombre de numerosas composiciones musicales utilizadas para realzar esos servicios litúrgicos dedicados a la memoria de los muertos y a su recuerdo.<sup>124</sup> Es decir, que cuando comienza a escucharse esta pieza comienza el "descanso": la muerte ya ha sido consumada y no queda más que despedirse. Vemos que el director a través de la selección de esta *misa de los difuntos* logra la atmósfera precisa para esta secuencia, que además nos ayuda a entenderla en su totalidad. La sensación de muerte en esta escena es dramáticamente lograda mediante variaciones en el ritmo que comienza a ser más lento. Al dejarnos ver morir al animal en un *close up* nos ubica como protagonistas de la escena y nos convierte en un personaje expectante e impasible ante la muerte:

---

<sup>124</sup> Roldán, Waldemar, *Cultura musical II*, El Ateneo, Buenos Aires, 1995, p. 123

La indiferencia del mexicano ante la muerte se nutre de su indiferencia ante la vida. El mexicano no solamente postula la intrascendencia del morir, sino la del vivir. [...] Nuestra indiferencia ante la muerte es la otra cara de nuestra indiferencia ante la vida. Matamos porque la vida, la nuestra y la ajena, carece de valor. [...] La muerte mexicana es el espejo de la vida de los mexicanos. Ante ambas el mexicano se cierra, las ignora.<sup>125</sup>

La misma imagen de la vaca muriendo es interrumpida nuevamente por la pareja besándose pero ahora con acercamientos en los rostros. La cámara realiza un seguimiento a la mujer mientras aumenta la pasión entre los personajes. La relación entre el deseo sexual y la muerte nos acercan al surrealismo y este binomio ha sido objeto de reflexión de Octavio Paz quien discutió las ideas de George Bataille.

Sostenía Bataille que la sexualidad nos acerca en varios sentidos a la experiencia de la muerte. El sentido que tiene la transgresión de la prohibición sexual, dentro de la sociedad occidental, va más allá de nuestra capacidad o no para reprimir los apetitos naturales. El sentido de dicha transgresión tiene relación con la fascinación que nos genera la muerte: “El único medio para acercarse a la verdad del erotismo es el estremecimiento.”<sup>126</sup> La muerte, para Bataille, genera tanto miedo como fascinación “en el extremo queremos resueltamente lo que pone en peligro nuestra vida”<sup>127</sup>.

---

<sup>125</sup> Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p. 52.

<sup>126</sup> Bataille, George, *Las lágrimas de Eros*, Tusquets, Barcelona, 2007, p. 88.

<sup>127</sup> Bataille, George, *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 2007. p. 91.



*La Fórmula Secreta,*  
(Rubén Gámez, 1965)  
frame-grab, 00:23:00

La transgresión es la única forma que tiene el humano de regresar a la naturaleza, en el sentido de liberarse de las leyes y la moral. Precisamente por eso, la naturaleza a la que vuelve el ser humano ya no es una supuesta situación original, puesto que una acumulación de conocimiento ha tenido lugar: “La superación de una situación no es nunca un retorno al punto de partida. En la libertad está la impotencia de la libertad”<sup>128</sup>. Es decir que por vivir el sexo como transgresión, experimentamos con ello, una continuidad con la naturaleza.

Para Bataille, el ser humano desea perpetuar su individualidad por siempre y lo angustia esta imposibilidad. Además de ello, se enfrenta a la búsqueda de la continuidad de su ser, a la conexión con el todo, para la cual habría que disolverse en él, morir. Así es como el ser humano vive pero no acaba de satisfacerle su individualidad, sino que desea ir más allá de esa

---

<sup>128</sup> *Ibíd.*, p. 134.

soledad vital: desea ir más allá de sí mismo aunque ir más allá de sí mismo implicaría dejar de ser, es decir, morir como individuo y como humano: estar en continuidad con la naturaleza entera.

Por su parte el poeta y ensayista mexicano Paz sostenía que “la muerte ritual suscita el renacer; el vómito, el apetito; la orgía, estéril en sí misma, la fecundidad de las madres o de la tierra”. Paz explica que el sacrificio y la idea de salvación eran para los antiguos aztecas lo esencial para asegurar la continuidad de la creación: “El sacrificio no entrañaba la salvación ultraterrena, sino la salud cósmica; el mundo, y no el individuo, vivía gracias a la sangre y la muerte de los hombres. [...] La vida sólo se justifica y trasciende cuando se realiza en la muerte. Y ésta también es transcendencia, más allá, puesto que consiste en nueva vida”<sup>129</sup>. Pero observa que el mexicano de su tiempo, al cual llama mexicano moderno:

No se entrega a la muerte, porque la entrega entraña sacrificio. Y el sacrificio, a su vez, exige que alguien dé y alguien reciba. Esto es, que alguien se abra y se encare a una realidad que lo trasciende. En un mundo intrascendente, cerrado sobre sí mismo, la muerte mexicana no da ni recibe; se consume en sí misma y a sí misma se satisface. Así pues, nuestras relaciones con la muerte son íntimas –más íntimas, acaso, que las de cualquier otro pueblo- pero desnudas de significación y desprovistas de erotismo. La muerte mexicana es estéril, no engendra como la de los aztecas y cristianos.<sup>130</sup>

Regresando a la película, ya en el escenario del matadero y con la res colgando se incorporan el hombre y la mujer junto al joven desollador quien es besado por ella con un gesto de tristeza y resignación ante lo que sucederá. Y

---

<sup>129</sup> Paz, Octavio, *op cit.*, p. 54

<sup>130</sup> *Ibíd.*, p. 56

mientras el matador carga la res en sus hombros, la mujer sigue observándolo de cerca pero ya con melancolía.



*La Fórmula Secreta,*  
(Rubén Gámez, 1965)  
frame-grab, 00:23:24

La última escena de esta secuencia inicia con un plano general de un pueblo desolado que es solamente contemplado por las sierras que se ven en el horizonte. El joven, el mexicano, sin razón de ser, comienza a caminar en este ambiente de total soledad cargando la res que simboliza todo el peso de su circunstancia, de su pasado y de su accidentalidad. Y aquí una vez más el director demuestra la influencia del surrealismo al insertar planos de los rostros de los padres sobre la res que carga. Esta yuxtaposición de imágenes nos sumergen en la actividad introspectiva del personaje en su camino hacia la trascendencia:

El mexicano y la mexicanidad se definen como ruptura y negación. Y, asimismo, como búsqueda, como voluntad por trascender ese estado de exilio. En suma, como viva conciencia de la soledad, histórica y personal. La historia, que no nos podía decir nada sobre la naturaleza de nuestros sentimientos y de nuestros conflictos, sí nos puede

mostrar ahora cómo se realizó la ruptura y cuáles han sido nuestras tentativas para trascender la soledad.<sup>131</sup>



*La Fórmula Secreta,*  
(Rubén Gámez, 1965)  
frame-grab, 00:23:28

En cuanto a la idea del surrealismo de extender la revolución del arte hacia lo político y social debemos recordar algunos datos. En 1930 Breton visitó México, “el único estado-nación del cual Bretón hablaba positivamente; fue seducido por la idea de revolución que parecía encarnar y quedó impresionado porque era el único país dispuesto a dar asilo a Trotsky.<sup>132</sup>

El filósofo y sociólogo brasileño Michael Löwy, caracteriza al surrealismo como un:

Movimiento de revuelta del espíritu y una tentativa eminentemente subversiva de re-encanto del mundo, es decir de restablecer en el corazón de la vida humana los momentos ‘encantados’ borrados por la civilización burguesa: la poesía, la pasión, el amor-loco, la imaginación, la magia, el mito, lo maravilloso, el sueño, la revuelta, la utopía. Dicho

---

<sup>131</sup> *Ibíd.*, p. 80.

<sup>132</sup> Ades Dawn, Rita Eder y Graciela Speranza (edit.), *Surrealism in Latin America. Vivísimo Muerto*, Getty Publications, Los Angeles, 2012, p. 6. La traducción al español es mía.



con otras palabras, se trata de una protesta contra la racionalidad obtusa, el espíritu mercantil, la lógica mezquina, el realismo liso de nuestra sociedad capitalista industrial y la aspiración utópica y revolucionaria de 'cambiar la vida'. Se trata de una aventura tanto intelectual como pasional, política y mágica poética y onírica, que empezó en 1924 pero que aún no ha terminado<sup>133</sup>

Recordemos que la primera revista surrealista se llamó *La révolution surréaliste* y se expresaba con una actitud sumamente crítica hacia los programas políticos vigentes tras la intervención de Francia sobre Marruecos en la Guerra de Rif a la cual consideraban de carácter imperialista. El movimiento surrealista comenzó a preocuparse por los problemas de la colonización y el avance de la modernidad capitalista.

Por ejemplo, en América Latina el movimiento surrealista tuvo incidencia en la revolución haitiana en 1946 y el consecuente derrocamiento del dictador Elie Lescot. En diciembre de 1945 André Breton fue invitado a Haití por el surrealista Pierre Mabilie a dar una conferencia sobre el surrealismo que coincidió con una exposición del pintor cubano Wilfredo Lam. En aquella conferencia, con la presencia de Lescot, Breton habló sobre la imposibilidad de liberar el espíritu sino se liberaba la humanidad y exhortó a los poetas y artistas locales a no abandonar sus trabajos artísticos, argumentando que deben aprovechar sus habilidades para luchar por la libertad.<sup>134</sup> Aquella plática sobre el surrealismo desencadenó la latente rebelión en la isla caribeña. Para agosto de 1946 asumió el poder Dumarsais Estimé quien era contrario a los intereses de los Estados Unidos sobre el país caribeño.

---

<sup>133</sup> Michael Löwy, *La estrella de la mañana. Surrealismo y marxismo*, Al cielo por asalto Ediciones, Buenos Aires, 2006. p. 9.

<sup>134</sup> Véase: Bernal, María Clara, "André Breton's anthology of freedom. The contagious power of revolt", pp. 133-142 en Ades Dawn, Rita Eder y Graciela Speranza (edit.), *Surrealism in Latin America. Vivísimo Muerto*, Getty Publications, Los Angeles, 2012.

Esta secuencia de la película deja ver con más notoriedad la influencia del movimiento surrealista sobre *La Fórmula Secreta*, la cual se expresa en la libertad para afrontar lo erótico, lo onírico, el subconsciente y lo simbólico. Define también un compromiso revolucionario tanto en lo artístico como en su intento por generar en el observador una reacción que lo motive a actuar en contra del sistema capitalista.

Se ha observado desde la literatura que el surrealismo europeo se combinó con los elementos propios del imaginario americano, concebido como una manera peculiar de aprehender una realidad en donde lo maravilloso es o era lo cotidiano. Alejo Carpentier, para definir su concepto de lo real maravilloso, procede por contraste con el surrealismo. Si bien para él, lo maravilloso no es exclusivo América, asegura que el subcontinente americano es el espacio propicio para la manifestación de lo real maravilloso, dado el carácter sincrético de su historia, la simbiosis étnica, la complejidad de su naturaleza, sus contradicciones que lo definen como un espacio barroco. Para Carpentier lo maravilloso es la sustancia primordial del arte; sin embargo, sus orígenes son diferentes a los del surrealismo. Lo maravilloso para el surrealismo reside en una suprarrealidad, distinta y opuesta a la realidad circundante y cotidiana. Lo real-maravilloso, por su parte, descubre lo maravilloso también en la realidad circundante y cotidiana, pero sin que ésta requiera de tratamiento alguno para transformarse en algo maravilloso, porque se trata de una realidad que es de por sí maravillosa, puesta allí al alcance de la mano.<sup>135</sup>

---

<sup>135</sup> Carpentier, Alejo, *Tientos y diferencias*, ARCA, Montevideo, 1967, p. 116.

El surrealismo se enclava pues en un mundo de manifestaciones maravillosas y dispone de los elementos de una América Latina barroca, definida por Alejo Carpentier por los rasgos característicos de su formación histórica. En este sentido, la condición barroca de Latinoamérica ofrece una fuente de lo extraordinario en la realidad y en la imaginación colectiva, la cual superpone ritos, creencia, mitos y leyendas adoptados en el proceso de mestizaje. Será necesario analizar pues ampliar nuestro análisis hacia los elementos barrocos que observamos en la película.

### EL BARROCO EN *LA FÓRMULA SECRETA*

Uno de los elementos constantes en toda la película es la incorporación de elementos del barroco como, por ejemplo, en la selección musical. En la segunda secuencia un ave de rapiña, de la que sólo alcanzamos a ver su sombra, vuela sobre la plancha del zócalo capitalino acompañada por la música del compositor del barroco italiano Antonio Vivaldi. Estas imágenes son interrumpidas por el retrato de querubines de las iglesias de estilo barroco. En la última escena del mediometraje, Gámez retrata a varios angelitos de la iglesia de Santa María Tonantzintla en Puebla. Dentro de la historiografía del arte sobre el barroco en México nos encontramos con una serie de escritos que describen a este estilo como algo auténticamente mexicano que representa en la época colonial un espíritu nacional:



*La Fórmula Secreta,*  
(Rubén Gámez, 1965)  
frame-grab, 00:04:36

Todavía más significativo es el hecho que revelan estas figuras: a través de las décadas del siglo, el criollo se identificó más y más con su tierra natal e incrementó la conciencia de su personalidad separada y singular. Este amanecer de nacionalismo (discretamente obscuro al principio) se afirma a sí mismo en los escritos de las postrimerías del siglo XVII. Si el español nacido en América rara vez consideró al indio, al negro y a la mezcla de los elementos del proletariado como sus socios en un nuevo cuerpo político, no difirió mucho en este respecto de las clases aristocráticas y burguesas dominantes en las naciones más adelantadas de la Europa de ese tiempo, en relación con sus campesinos.<sup>136</sup>

En 1957 el historiador del arte Manuel Toussaint publica *El Arte Colonial de México*. Una investigación que en palabras de Francisco de la Maza intentaba con "fervor conocernos a nosotros mismos y el estudio del Arte Colonial ha venido a mostrarnos una de nuestras facetas más importantes y entrañables por su equilibrio ante sus dos orígenes inmediatos: el arte español y el arte indígena"<sup>137</sup>. Estos historiadores, precursores en México de los estudios del arte colonial sostenían que la arquitectura barroca era lo más auténticamente nacional que México ha tenido y significó el "heroico esfuerzo

---

<sup>136</sup> Irving, Leonard, *La época barroca en el México colonial*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, p. 14.

<sup>137</sup> De la Maza, Francisco, "Manuel Toussaint y el arte colonial en México" *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Año 1957, Vol. VI, núm. 25, UNAM, México, p. 21.

por superarse, por ser-si-mismo antes de 1910".<sup>138</sup> Podemos observar que en *La Fórmula Secreta* se establece un diálogo con estos argumentos sobre el barroco y la identidad mexicana llevándonos a la reflexión: ¿estos elementos artísticos siguen operando y funcionando de la misma manera que lo anunciaron estos historiadores? Así también podemos intuir porqué se retrata esta iglesia en particular: "ni la capilla del Rosario, ni las iglesias de Oaxaca, ni San Francisco Acatepec, muestran el indigenismo de esta iglesia: los ángeles que decoran abundantemente los relieves son pequeños indígenas, como si los indígenas no tuviesen otro tipo de belleza que reproducir en sus obras".<sup>139</sup>



*La Fórmula Secreta*,  
(Rubén Gámez, 1965)  
frame-grab, 00:15:28

Justino Fernández exalta la arquitectura barroca calificándola de superior al arte indígena y la considera como propia e identitaria del país: "el arte de la Nueva España [...] no obstante de haber sido trasplantado puede considerarse como indígena, es decir: originario del país, la arquitectura

---

<sup>138</sup> *Ibíd.*, p. 24.

<sup>139</sup> Toussaint, *op cit.* p. 109.

barroca tiene su gran momento en el siglo XVIII, por su libertad y riqueza ornamental".<sup>140</sup> Más aún, como lo señala desde la filosofía Bolívar Echeverría:

El comportamiento que caracteriza al artista barroco en la preparación de oportunidades de experiencia estética contiene la clave del comportamiento barroco en general. En medio de la crisis moderna de la consistencia del mundo, al re-producirlo en su *decorazione* o representación *assoluta*, la creación del artista barroco no se da a través de una sustitución de la creación divina (como pretende hacerlo el romántico), sino sólo a través de una restauración mimética de la misma.<sup>141</sup>

En esta misma escena y a través de un cameo<sup>142</sup>, el director nos lleva a recorrer la iglesia poblana como si fuéramos a transitar a través de una caverna cargada de ornamentos, figuras de ángeles y rostros que nos observan durante nuestra visita. Este recurso de Gámez (de mostrarnos la iglesia como si fuera una caverna) coincide con la descripción que hace Toussaint en su investigación historiográfica publicada diez años antes que la presentación de la película:

El interior de la iglesia de Santa María de Tonantzintla [...] está revestido de ornatos en relieve que vistos en conjunto presentan el aspecto de una gruta maravillosa o el santuario de un dios desconocido [...] todos los relieves, todos los ornatos que la cubren y que hacen de ella un ejemplo magnífico del barroco poblano, han sido hechos por indios.<sup>143</sup>

El paseo por la iglesia culmina con la imagen de un hombre atrapado en una jaula sobre el Zócalo capitalino.

---

<sup>140</sup> Fernández, Justino, *Estética del arte mexicano*, UNAM, México, 1990, p. 283.

<sup>141</sup> Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, Era, México, 2000, p. 223.

<sup>142</sup> Se muestran los detalles de algo, en este caso la Iglesia de Tonantzintla. Además, es un plano subjetivo porque simula la visión del espectador al recorrer la iglesia.

<sup>143</sup> Toussaint, Manuel, *El arte colonial en México*, UNAM, México, 1957, p. 109.



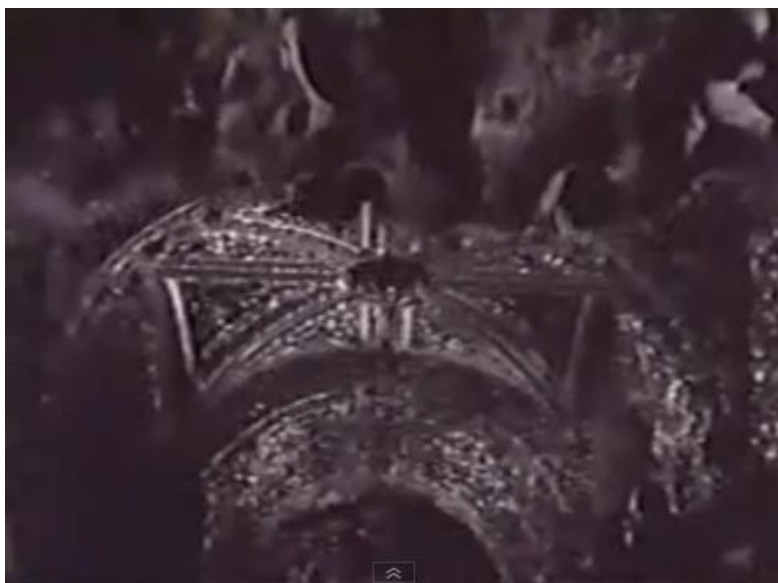
*La Fórmula Secreta,*  
(Rubén Gámez, 1965)  
frame-grab, 00:38:40

Más allá de las referencias a la arquitectura y música barroca en *La Fórmula Secreta* se propone una nueva mirada sobre lo barroco y los discursos que se proclamaron desde la historiografía del arte mexicana: el concepto barroco trasciende la esfera del arte, se extiende más allá de la historiografía y se reclama a la posibilidad de razonarlo dentro del propio proceso de desarrollo de la cultura mexicana. Alejo Carpentier sostiene que el Barroco, más que un estilo de época, es un estado de ánimo, un modo de ser, un rasgo del espíritu que puede darse en cualquier época, en cualquier lugar, y por tanto dentro de cualquier cultura:

Se ha tratado de definir el Barroco como un estilo, se la ha querido encerrar en un ámbito determinado, en el ámbito de un estilo [...] lo que hay que ver en el Barroco es una suerte de pulsión creadora, que vuelve cíclicamente a través de toda la historia en las manifestaciones del arte, tanto literarias como plásticas, arquitectónicas, o musicales; y nos da una imagen muy acertada cuando dice que existe un espíritu barroco [...]<sup>144</sup>

---

<sup>144</sup> Carpentier, Alejo, *Razón de ser*, Ediciones del Rectorado de la Universidad de Venezuela, Caracas, 1976, p. 53.



*La Fórmula Secreta,*  
(Rubén Gámez, 1965)  
frame-grab, 00:37:30

Bolívar Echeverría explica que el *ethos* barroco, al que podríamos contraponer un *ethos* clásico, también ha entrado en una fase crítica de la modernidad y, al mismo tiempo, aquellas formas culturales que en el pasado fueron desdeñadas o asimiladas en un sentido peyorativo, son ahora revaloradas y consideradas como claves para repensar lo humano, sus modos de relación y expresión. Una de ellas es el concepto de lo barroco, que ha dejado de caracterizar fenómenos estéticos y se ha afirmado como una categoría de la cultura que subsiste hasta hoy día con otras formas de expresión.<sup>145</sup>

El *ethos* barroco se distancia de la necesidad trascendental de la modernidad capitalista, se mantiene ajena a ella. Comparte con la actitud romántica la afirmación por las formas naturales del mundo, pero las vive como formas ya vencidas y enterradas por el capital.

---

<sup>145</sup> Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, Era, México, 2000.



¿Qué significa hoy en día una práctica del barroco? ¿Cuál es su sentido profundo? ¿Se trata de un deseo de oscuridad, de una exquisitez? Me arriesgo a sostener lo contrario: ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación.<sup>146</sup>

De esta manera podemos entender al barroco no sólo como un periodo específico de la historia cultural, sino como una actitud general y una cualidad formal de los objetos que lo expresan contraria a la modernidad capitalista<sup>147</sup>, y también al clasicismo de Hollywood y al cine mexicano de la Época de oro. En términos fílmicos, lo observamos funcionar al descentralizar la narrativa en doce secuencias cargadas de simbolismos que el director busca vaciar de significado para que el espectador reaccione creando un sentido nuevo acorde al contexto mudable.

La referencia al barroco funciona por analogía, es decir que en *La fórmula secreta* lo barroco se observa en la reaparición de una constante formal en los fenómenos de la cultura que pueden evocar el barroco como actitud ante la vida. Bolívar Echeverría explica que “no es de extrañar que un ethos que no se compromete con el proyecto civilizatorio de la modernidad capitalista se mantenga al margen del productivismo afiebrado que la ejecución de ese proyecto trae consigo.”<sup>148</sup> Para el teórico del arte Omar Calabrese, el neobarroco “Consiste en la búsqueda de formas –y su valorización– en la que asistimos a la pérdida de la integridad, de la globalidad,

---

<sup>146</sup> Severo Sarduy, *Barroco*, Sudamericana, Buenos Aires, 1974, p. 99.

<sup>147</sup> Véase: Kaup, Monika, “Neobarroque: Latin America’s Alternative Modernity”, *Comparative Literature*, Vol. 58, N° 2 (Spring, 2006), pp. 128-152, Duke University Press, University of Oregon.

<sup>148</sup> Bolívar Echeverría, *op cit.*, p. 186.

de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mudalidad."<sup>149</sup>

De modo que podemos suponer que la propuesta barroca en *La Fórmula Secreta* no reside en la capacidad de inspirar una alternativa radical de orden político a la modernidad capitalista en crisis; ella reside en cambio en la fuerza con que manifiesta en el plano profundo de la vida cultural y social, la incongruencia de esta modernidad, la posibilidad y la urgencia de una modernidad alternativa. Es decir, que el barroco funciona como estrategia de resistencia más que de revolución o cambio.

El *ethos* barroco, como los otros *ethe* modernos, consiste en una estrategia para hacer "vivable" algo que básicamente no lo es: la actualización capitalista de las posibilidades abiertas por la modernidad. Si hay algo que lo distingue y lo vuelve fascinante en nuestros días, cuando la caducidad de esa actualización es cada vez más inocultable, es su negativa a consentir el sacrificio de la "forma natural" de la vida y su mundo o a idealizarlo como lo contrario, su afirmación de la posibilidad de restaurarla incluso como "forma natural" de la vida reprimida, explotada, derrotada.<sup>150</sup>

En América Latina volvemos a repensar el barroco porque encontramos en él una cualidad identitaria que permita operar sin derrocar, es decir, resistir pero siendo propio. "América" afirma Carpentier, "continente de simbiosis, de mutaciones, de mestizajes, fue barroca desde siempre: las cosmogonías americanas, ahí está el Popol Vuh, ahí están los libros de Chilam Balam, ahí está todo lo que se ha descubierto [...]"<sup>151</sup> Es América Latina una tierra

---

<sup>149</sup> Calabrese, Omar, *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid, 1989. p. 12.

<sup>150</sup> Bolívar Echeverría, *op cit.*, p. 15.

<sup>151</sup> Carpentier, *op cit.*, p. 61.

esencialmente barroca, tanto por su geografía, su realidad cultural, su historia, de modo que sea la más auténtica forma de expresión.

¿Y por qué es América Latina la tierra de elección del Barroco? Porque toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo. El barroquismo americano se acrece con la criolledad, con el sentido del criollo, con la conciencia que cobra el hombre americano, sea hijo de blanco venido de Europa, sea hijo de negro africano, sea hijo de indio nacido en el continente [...] la conciencia de ser otra cosa, de ser una cosa nueva, de ser una simbiosis de ser un criollo; y el espíritu criollo de por sí, es un espíritu barroco.<sup>152</sup> Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices, hasta la mejor novelista actual de América, pasándose por las catedrales y monasterios coloniales de nuestro continente.<sup>153</sup>



*La Fórmula Secreta*,  
(Rubén Gámez, 1965)  
frame-grab, 00:39:15

El uso del montaje de las imágenes y de la banda sonora en *La Fórmula Secreta* desarrollan un conjunto de ideas que se espera sean interpretadas por el observador. El director intenta desencadenar en el público emociones,

---

<sup>152</sup> *Ibíd.*, p. 157.

<sup>153</sup> Carpentier, Alejo, *Tientos y diferencias*, ARCA, Montevideo, 1967, p. 10.

provocaciones y reflexiones sobre la circunstancia del mexicano. En cierto sentido el espectador termina esta experiencia audiovisual con la sensación de que debe hacer lo mismo con la realidad extrafílmica; es decir, que debe aventurarse a la creación de un sentido nuevo de su *ser*, de “lo mexicano”.

En *La Fórmula Secreta* se carece una narrativa lineal principal de la cual se desprendan historias secundarias. Además, una de las particularidades de la estética barroca, sostiene Alejo Carpentier, “o bien se prescinde del eje central, o bien éste no es el punto de equilibrio de la obra. En todo caso, no hay en torno suyo una distribución simétrica de elementos.”<sup>154</sup> De ahí, también la esencia experimental del film como crítica a los estándares de la industria nacional y hollywoodense, con el claro objetivo de reinventar el cine y criticar los valores tradicionales tanto de la sociedad como del cine.

En *La Fórmula Secreta* se busca evidenciar a una gran parte del pueblo mexicano, como son los indígenas y los trabajadores excluidos que no encuentran su lugar en la sociedad pero que se muestran inmóviles (atrapados) ante el avance del tren capitalista. El argumento principal de la cinta: el desdeñamiento de la identidad mexicana frente al proceso modernizador del capitalismo, nos anima a repensar la historia, el presente y el futuro de América Latina pero asumiendo a lo barroco y a la marginalidad como cualidad esencial. De esta manera, Gámez nos sitúa en una mirada periférica que la historia ha heredado para México (y el resto de América Latina) y para ahora sí negociar con el tránsito de la modernidad capitalista; ofreciendo una esperanza a los sectores excluidos.

---

<sup>154</sup> *ibíd.*, p. 147.

Se aborda el presente histórico pero a diferencia de otras producciones del Nuevo Cine Latinoamericano en las cuales se usaron el documental para demostrar la realidad y como método para su análisis, Gámez construye un lenguaje mucho más complejo lleno de alegorías para evidenciar la realidad mexicana e intentar transformarla. El resultado de la complejidad audiovisual es una estética neobarroca mediante la cual se articula una metáfora central: el enrevesamiento y complejidad de líneas y formas características del barroco funciona en *La Fórmula Secreta* para expresar que “el mexicano” es una unidad identitaria que se encuentra atrapada dentro de esos laberínticos trazos; otros lo han llamado *Jaula de la melancolía* o *Laberinto de la soledad*.

La misma estrategia operará en el largometraje de Gámez de 1991 *Tequila*, pero ya no con una mirada esperanzadora.

## CAPÍTULO III

### TEQUILA

*Para quienes conciben la historia como una competencia, el atraso y la miseria de América Latina no son otra cosa que el resultado de su fracaso. Perdimos; otros ganaron. Pero ocurre que quienes ganaron, ganaron gracias a que nosotros perdimos: la historia del subdesarrollo de América Latina integra, como se ha dicho, la historia del desarrollo del capitalismo mundial.*

*Eduardo Galeano, Las venas abiertas de América Latina, 1971. ,*

En 1992, veintisiete años después del estreno de *La Fórmula Secreta*, Rubén Gámez presenta su primer largometraje titulado *Tequila* para dar continuidad al tema de lo mexicano pero esta vez en el contexto de la transición hacia el neoliberalismo y de la crisis del Partido Revolucionario Institucional en México. La película de 82 minutos fue presentada en el último Concurso FECIMEX, logrando el primer lugar en la categoría Tema libre. La cinta también se exhibió en el Festival Internacional de Cine de Berlín e inauguró la XII Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara 1997.

Al igual que *La Fórmula Secreta* el largometraje no tiene una narrativa lineal. Los hilos conductores de *Tequila* son imágenes del Distrito Federal que representan la movilización social en el entorno del neoliberalismo y de las primeras negociaciones para un Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos y Canadá que entraría en vigor el 1 de enero 1994. *Tequila* nos transporta a un mundo imaginario en donde la sociedad se evidencia dentro del proceso histórico señalado e invita a la reflexión sobre la identidad mexicana.

El director en una entrevista describía así a su película:

*Tequila* debería ser más compleja todavía. En un principio tuve la idea de que fuera como una ametralladora que estuviera disparando al

espectador cada cinco segundos, para que él no pudiera comprender la imagen. Esa fue la idea inicial, pero tampoco pude lograrla. Esa fue la idea inicial, pero tampoco pude lograrla. Era mucho más compleja. Ahora, que la película sea deshilvanada es natural. Esa es la estructura de *Tequila*. Es una propuesta dentro del cine mexicano. Otra propuesta. En el cine del primer mundo, estos ensayos que yo hago se han hecho ya por muchos años.<sup>155</sup>

En *Tequila* se hace evidente un discurso político pluralista identificado con una emergente sociedad civil y opuesta al autoritarismo pero a diferencia de *La Fórmula Secreta* no se manifiesta un proyecto de liberación política, social y cultural que se creía viable en 1965. *Tequila* opera con un ideal de resistencia pero con una fuerte carga de decepción y resignación.

Otra diferencia con la película de 1965 es que *Tequila* contiene imágenes que fueron filmadas en forma testimonial durante actos políticos masivos en donde se retratan a los ciudadanos en plena movilización yuxtapuestas con escenas de ficción. Esta estrategia le permite al director moldear un lenguaje lúdico y paródico. El resultado es un cine visualmente complejo e imprevisible, de una estética neobarroca que desafía y critica las legitimidades de los gobiernos priistas de los años ochenta subrayando la dispersión de las relaciones sociales como síntoma del modelo neoliberal y de la globalización.

La premisa central de *Tequila* radica pues en que los cambios a nivel estructural que se fueron perpetuando desde las políticas económicas gubernamentales tuvieron impacto en lo más profundo de las relaciones sociales y culturales. La preocupación es por la creciente movilización de sectores de la sociedad que se manifestaron frente a los procesos

---

<sup>155</sup>Yanez Gabriela, *op cit.*, p. 25

consecutivos tanto de la modernización nacionalista revolucionaria como del neoliberalismo, que generaron (en modos diferentes) formas de exclusión social. Las imágenes que lo retratan son paisajes de pobreza, huelgas, banderas sindicales, policías, multitudes inconformes, violencia, represión y muerte.

Las referencias a la muerte funcionan como el eje central de su discurso. De ahí que podemos deducir que las escenas que se desarrollan en *Tequila* son una denuncia a la desintegración social de una población en plena reorganización y reacomodamiento así como también el surgimiento de nuevos espacios de representación política, social y cultural.

*Tequila* inicia con un recorrido aéreo nocturno sobre el Distrito Federal que es acompañado por mezcla de efectos sonoros y música que va cambiando a medida que se avanza sobre la ciudad, escuchamos rancheras, cumbias, pop, rock, entre otras melodías en inglés y otras en español. A través del audio y de la imagen aérea, el director construye la idea de una ciudad en constante movimiento y de una urbanidad desigual y heterogénea que cambia radicalmente a medida que la recorremos y más aún cuando la observamos de cerca. Como por ejemplo, en un plano secuencia en el que se hace un recorrido por una calle de la ciudad retratando máquinas industriales en desuso y en abandono total. En una de las últimas escenas escuchamos el poema de Fernando Del Paso "Patria" en la voz de María Rojo, mientras la cámara de Gámez recorre una vacía Cámara de Diputados.





*Tequila*, (Rubén Gámez, 1991)  
frame-grab, 01:07:15

### REDEFINICIÓN DEL DISCURSO IDENTITARIO.

*Y entonces escuché una voz que me decía: "Tú eres Superbarrio, defensor de los inquilinos pobres y azote de los caseros voraces y de las autoridades corruptas."*

*Superbarrio Gómez*

La transición hacia el neoliberalismo en México y en el resto de América Latina se desarrolló tras una serie de hechos y sucesos económicos y políticos de escala mundial. Desde los años setenta del siglo XX la economía internacional comenzó a transformarse de manera profunda. Los cambios que se suscitaron en la escena política internacional condicionaron las políticas económicas de cada nación -en México se remonta al sexenio de Miguel De la Madrid- y contribuyeron a propiciar un giro radical en las sociedades. Entre esos sucesos se destacan las mutaciones en el bloque de la Unión Soviética, la caída del muro de Berlín y el fin de "la guerra fría", acontecimientos que alteraron

significativamente la relación entre América Latina y los Estados Unidos: “Una vez desaparecida la amenaza del comunismo dentro del continente americano, Estados Unidos dejó de proveer la ayuda económica que hasta entonces había otorgado a los países latinoamericanos con el fin de evitar que éstos adoptaran el proyecto socialista.”<sup>156</sup>

La lucha contra el fantasma del comunismo se cobró no sólo la desaparición sistemática de “elementos políticamente peligrosas”, sino también, el desmembramiento de la democracia con la imposición de dictaduras militares y un fuerte desfaldo económico de las naciones. En México, este periodo que abarcó desde los últimos años de los sesenta hasta los primeros de los ochenta, es conocido con el nombre de la Guerra Sucia. A diferencia de otros países como Argentina, Chile o Guatemala, la desaparición o los encarcelamientos políticos en territorio mexicano se realizaban con metódico silencio.

El regreso a la democracia en la región amaneció con las cuentas de los Estados nacionales colosalmente endeudadas y economías con hiperinflación, lo cual condicionaría irrevocablemente el futuro de la región:

América Latina transfirió a los centros la friolera de 203.000 millones de dólares entre 1982 y 1989, y a pesar de ese esfuerzo descomunal –que de haber sido aplicado a programas de desarrollo económico y social hubiera mejorado sustancialmente nuestra actual condición- nos encontramos con que estamos más endeudados que antes y con una hipoteca sobre nuestro futuro que no tiene vías de solución.<sup>157</sup>

---

<sup>156</sup> Garcíadiego, Javier, *et al*, *El TLC día a día, crónica de una negociación*, Porrúa, México, 1994, p. 6.

<sup>157</sup> Borón, Atilio, *Estado, capitalismo y democracia en América Latina*, CLACSO, Buenos Aires, 2003, p. 219.

En estas circunstancias, tanto en México como en el resto de los países de la región latinoamericana se concibieron nuevas estrategias de desarrollo económico con vistas en el comercio exterior que le permitiera a América Latina integrarse al nuevo orden mundial:

La diversificación de las relaciones comerciales, camino intentado con poco éxito desde el decenio de los sesenta, se presentó como la primera opción. Sin embargo, los frutos de esta estrategia fueron más bien magros, ya que mientras Japón limitaba su concepción de la Cuenca del Pacífico a las regiones que le eran geográficamente más cercanas y a Estados Unidos y Canadá, Europa occidental se volvía sobre la zona del Este del continente. Con América Latina, por otra parte, las posibilidades de integración eran poco claras, debido a que el comercio entre México y el resto de subcontinente había sido limitado, por no ser economías complementarias.<sup>158</sup>

De modo que tras la crisis económica que azotaba al país en 1982 los gobiernos priístas reactivaron la economía con reformas que posibilitaban la privatización y la llegada de capitales extranjeros norteamericanos: se iniciaron las negociaciones para un Tratado de Libre Comercio con los Estados Unidos y Canadá, marcando un giro radical en la política económica. Atrás quedaba un proyecto de nacionalización de la industria, que desde 1950 a 1982 tuvo como objetivo la modernización industrial del país para poder aplicar una política de sustitución de importaciones, y se encaminó hacia una nueva reorganización económica del país bajo el signo de las políticas y prácticas económicas del neoliberalismo.

Entre 1968 y 1990 se experimentó en México una profunda transición política, social y ciudadana. Los modelos económicos se trastocaron. La globalización y el liberalismo se hicieron presentes. No obstante, en contraste con lo que algunos teóricos han asumido en el interior de

---

<sup>158</sup> Garcíadiago, *Ibíd.*

corrientes postmodernas y acríticas de la historia y la cultura, el proceso no fue, ni mucho menos, lineal ni predecible. Estuvo más bien cargado de múltiples conflictos. Surgió un sinnúmero de actores sociales y se generaron amplias líneas de tensión, confrontación y debate. Se manifestó así una práctica de ciudadanía distintiva que buscaba a su vez modificar las relaciones institucionales precedentes.<sup>159</sup>

Este viraje en las políticas económicas y en los discursos retóricos del gobierno en turno son observados en *Tequila* como las causas que alteraron y redefinieron el papel de las clases sociales, de los individuos y la actualización de la discusión sobre la identidad nacional. Fue un proceso en el que también la gente transformó y modificó el significado de ciudadanía, lo que la llevó a buscar no únicamente un mejor equilibrio entre derechos y obligaciones sino nuevas formas para definir su propio comportamiento colectivo y nuevas formas de organización.

Como consecuencia se condenó a las fuerzas corporativas como los sindicatos, las uniones cooperativas, las organizaciones sindicales e incluso a los defensores de las comunidades tradicionales, entre otros, a la intransigencia y resistencia como único medio de negociación con el gobierno. Este efusivo panorama de crisis social y económica tuvo el 1º de enero de 1994 su punto más alto de tensión, llegando incluso al borde de una guerra civil, con el alzamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, el mismo día que se firmó el TLC.

En este contexto de incertidumbre y de negociación con el Estado la sociedad civil comenzó a tener nuevas demandas: se exigía la participación política con la creación de nuevos partidos políticos y múltiples organizaciones

---

<sup>159</sup> Tamayo, Sergio, "La ciudadanía civil en el México de la transición: mujeres, derechos humanos y religión", *Revista Mexicana de Sociología*, Ene – Mar. 2000, Vol. 62, núm. 1, pp. 61-67.

sociales que comenzaron a discutir asuntos centrales de la política nacional como la democracia, los alcances o limitaciones del Estado, las políticas macroeconómicas y la política exterior.

El partido oficialista vivía una profunda crisis política que comenzó a hacerse visible desde 1968 y devino en una ruptura dentro Partido Revolucionario Institucional con la formación de la Corriente Democrática liderada por Cuauhtémoc Cárdenas. El PRI vivió entre 1958 y 1982 una época de hegemonía electoral y de dominio político. La oposición no llegaba a conformar grandes movimientos o partidos que resultaran de cuidado para el dominio del PRI. Mientras que la selección de candidatos presidenciales estuvo determinada más por “reglas no escritas” que por las normas estatutarias como “el dedazo” y “el tapado”.<sup>160</sup> Fue también el contexto internacional que poco a poco fue desgastando su institucionalización: “El partido fue severamente afectado por el cambio de modelo de desarrollo que se realizó a partir de 1983, cambio que siguió las directrices de las instituciones financieras internacionales, acordes con el nuevo orden económico internacional.”<sup>161</sup> La reestructuración económica que inicia en 1982 dividió al PRI en dos tendencias protagonistas de un proceso de desinstitucionalización del partido desde entonces:

Los tecnócratas, ubicados en las secretarías de estado encargadas de la formulación y aplicación de la política económica (primordialmente la Secretaría de Programación y Presupuesto, más tarde integrada a la de Hacienda y Crédito Público), impulsaron el cambio de modelo de desarrollo con una visión modernizadora proveniente del extranjero, en la cual el mercado se erigió como el motor fundamental de la economía.

---

<sup>160</sup> Véase: Garrido, Luis Javier, *La Ruptura. La corriente Democrática del PRI*, Grijalvo, México, 1993.

<sup>161</sup> Reveles, Vázquez, Francisco, *Partido Revolucionario Institucional. Crisis y refundación*, UNAM-Gernika, México, 2003, p. 28.

Los políticos tradicionales, ubicados en secretarías como la de Gobernación, de Trabajo y de la Reforma Agraria, así como en la dirigencia de los sectores corporativos, pugnaron por reafirmar el modelo anterior y los principios ideológicos del nacionalismo revolucionario, donde el estado tenía un papel muy importante que cumplir.<sup>162</sup>

En el ámbito del contexto político de América Latina la década de los ochenta significó el tránsito de los regímenes totalitarios a formas de gobierno democráticas. Como los casos de Argentina (1983), Chile (1988), Brasil (1985), Uruguay (1985), Bolivia (1982), Paraguay (1989), Guatemala (1986), Ecuador (1979), Nicaragua (1985). Dentro de la situación política interna hay que destacar la legalización del Partido Comunista Mexicano en 1979 con la posibilidad de participar en las elecciones legislativas de ese mismo año. En 1981 se sumarían al PCM varias fuerzas de izquierda como el Movimiento de Acción y Unidad Socialista, el Partido del Pueblo Mexicano y el Movimiento de Acción Popular constituyendo un nuevo partido político que se denominó Partido Socialista Unificado de México, luego se fusionaría con el Partido Revolucionario Democrático.<sup>163</sup>

En la sucesión presidencial mexicana de 1988 se produciría una confrontación entre el grupo dirigente y una corriente que se autodenominó como “Corriente Democrática”. “La Corriente Democrática criticó la política económica del gobierno de Miguel de la Madrid y demandó un proceso más democrático para la sucesión, de modo que la decisión fuera tomada por el partido y no por su dirigencia.”<sup>164</sup> Con el fin de presionar a la dirigencia del PRI y al presidente de la República para adelantar y transparentar el procedimiento,

---

<sup>162</sup> *Íbid.*, p. 96.

<sup>163</sup> Véase: Carr, Barry, *La izquierda mexicana a través del siglo XX*, México, Era, 1996.

<sup>164</sup> Reveles, Vázquez, Francisco, *op cit.*, p. 97.

la Corriente Democrática optó por postular a Cuauhtémoc Cárdenas, hijo del ex presidente Lázaro Cárdenas, por el Partido Auténtico de la Revolución Mexicana (PARM) transgrediendo las reglas no escritas “del dedazo” en la sucesión presidencial. “Ante esto, la dirigencia del tricolor lo declaró fuera del partido; entonces comenzó la escisión más importante del PRI en toda su historia: la Corriente Democrática le arrebató votos; formó un partido político junto con otras fuerzas (el PRD), le ganó cargos de elección popular, gubernaturas y la jefatura del gobierno del DF y también le disputó el nacionalismo revolucionario.”<sup>165</sup> El Comité Ejecutivo Nacional decidió adelantar los nombres de quienes serían los señalados para la sucesión y se reconoció a seis presidenciables: Carlos Salinas de Gortari, Alfredo del Mazo, Manuel Bartlett, Sergio García Ramírez, Miguel González Avelar y Ramón Aguirre Velázquez. Finalmente el presidente De la Madrid se decidió por Salinas de Gortari.



*Tequila*, (Rubén Gámez, 1991) frame-grab, 00:07:10

---

<sup>165</sup> *Ibíd.*, p. 98.

El director definía al Zócalo como el centro del infierno: “Ah sí, es el centro del infierno. Por un lado tenemos el clero y por otro el PRI, estamos jodidos.”<sup>166</sup>



*Tequila*, (Rubén Gámez, 1991) frame-grab, 00:06:50

La coyuntura política que se vivía en ese año electoral de 1988 se tradujo en manifestaciones multitudinarias en apoyo hacia los diferentes candidatos presidenciales y a sus partidos. Esas movilizaciones en el zócalo y en Ciudad Universitaria fueron documentadas por Gámez para observar cómo actúa la gente en ese proceso de crisis política y qué símbolos que se muestran como identitarios se redefinen en ese contexto.

El director nos sitúa en medio de las manifestaciones a partir de la segunda secuencia de la cinta. Luego del retrato aéreo de la Ciudad de México y de los créditos iniciales comienzan a escucharse unos tambores muy enérgicos que marcarán el ritmo del montaje de toda la secuencia. De repente nos enfrentamos a una enorme pancarta con un hoyo a la que atravesamos por el *travelling* de la cámara hacia el frente y nos sumergimos en un caótico

---

<sup>166</sup> Entrevista a Rubén Gámez, en Granados Garnica, Victor Manuel, *El mensaje poético en el cine de Rubén Gámez*, Tesis De licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 1999, p. 119.



panorama de gente manifestándose. A partir de allí, los cambios en los planos toman el acelerado ritmo de la música y con cámara en mano y desde la multitud misma, el director transmite la violencia, lo brusco e incluso la sensación de riesgo que se vivía en las movilizaciones políticas que se sucedieron durante las campañas presidenciales de 1988.

Imágenes de una muchedumbre con banderas del PAN y fotos de Manuel J. Clouthier, quien fuera su candidato, enmarcadas con la Catedral de fondo, se yuxtaponen a imágenes de otros manifestantes con banderas del Partido Mexicano Socialista en apoyo a Cárdenas; un *close up* a varios manifestantes es sucedido por la imagen de una enorme tarima del PRI, que el director nos muestra en contrapicado, lo que genera una impresión de majestuosidad y autoridad ante lo observado y nuevamente aparecen más manifestantes con sus estandartes y colores. También se yuxtaponen imágenes de símbolos de “lo mexicano” como la Virgen de Guadalupe, una enorme bandera con los héroes patrios o el retrato de personajes de la cultura popular como Superbarrio o simplemente imágenes irreverentes, como la de un mimo que ríe en medio de la encrespada multitud. El bombardeo de imágenes dura aproximadamente dos minutos y en ningún momento escuchamos las voces de los reclamos.

En todas las imágenes en donde se retratan manifestaciones individuales y colectivas el director decidió que no escuchemos los reclamos, de tal modo opta por silenciar las voces. El silencio, dentro del diseño sonoro de *Tequila*, cobra vital importancia para establecer una comunicación con el espectador: las imágenes se transforman en un espejo ya que se induce al observador a completar los reclamos íntimamente; nos ubica en el lugar de los

manifestantes haciéndonos partícipes del evento al mismo tiempo que nos reconocemos en la pantalla.

Uno de los actores sociales que emergieron en esos años se esconde detrás de una máscara de luchador mexicano. El personaje es Superbarrio (Marco Rascón), retratado por Gámez en medio del caos antes descrito. Este fue un personaje muy conocido que animó la participación social y política, la lucha cívica, buscando dignificar y prestigiar la exigencia de los derechos civiles. Superbarrio surgió en una manifestación llevada a cabo el 12 de junio de 1987. Su identidad era colectiva: en 1989, al celebrar el segundo aniversario de este acontecimiento, la Asamblea de Barrios diría:

La luz roja y amarilla que iluminó a Superbarrio en aquellos días de junio de 1987 provino no del cielo, no del misterio, sino de una voluntad política colectiva anidada en las luchas sociales posteriores al sismo de 1985 (...) Ese Superbarrio, producto de la imaginación de todos ustedes, de todos nosotros; producto de todas nuestras esperanzas políticas, de nuestras aspiraciones democráticas, cumple hoy dos años y está dispuesto a realizar nuevas tareas por la ciudad y sus habitantes. Por todo ello, ¡felicidades, mi Súper!"<sup>167</sup>

El personaje que emergió como protector de los sin techo en la Asamblea de Barrios fue impulsado desde la izquierda mexicana hacia la contienda electoral declinándose a favor de Cuauhtémoc Cárdenas.<sup>168</sup>

No era pedir ni "que nos dieran", sino la refundación de una conciencia popular de las obligaciones y los derechos. Superbarrio hizo conciencia en las garantías no sólo de cada uno, sino el derecho a la

---

<sup>167</sup> Asamblea de Barrios, *¡Ya nada nos detiene!*, Folleto 1 "La asamblea tiene vida por su lucha y sus logros. Documentos", México, D.F., abril 1991, p. 29 y 31. Citado en Schawrz, Mauricio-José, *Todos somos Superbarrio*, edición electrónica, disponible en: <http://listopallevar.blogspot.mx/2011/04/todos-somos-superbarrio.html>

<sup>168</sup> González Mello, Renato, "La fabricación de Superbarrio", pp. 607-630 en Medina, Cuauhtémoc, (editor), *La imagen política*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2006, p. 626.

ciudad, y para ello animó a pensar en la urbe como una tarea colectiva y solidaria, que generó cientos de organizaciones y comités de defensa del barrio, defensa inquilinaria, solidaridad obrera, apoyo a las provincias en lucha, respaldo a plebiscitos, la Convención de Anahuác por el Estado 32, la Convención del Movimiento Urbano Popular, políticas de salud pública contra el sida, organización de mujeres, institutos de vivienda, festejos colectivos de quinceañeras, y fue parte de la lucha por la democracia en el país que enfrentó todas las dificultades, censuras y acosos, manteniéndose firmes, él y la Asamblea de Barrios, junto con Cuauhtémoc Cárdenas. [...] <sup>169</sup>



*Tequila*, (Rubén Gámez, 1991)  
frame-grab, 00:06:55

La imagen del enmascarado distinguía e ironizaba con la dinámica en sucesión priísta del tapado: “Me pidieron que fuera adelante de la marcha. Era un momento preelectoral, antes del 88, y la gente empezó a reconocer lo que estaba haciendo, a mostrar simpatía. Gritaban: ‘El gobierno está enojado: ¡Superbarrio es el tapado!’ , pues en ese tiempo todavía no se decidía el gobierno por destapar a su candidato. [...] Al otro día apareció en la prensa que había surgido un enmascarado que se hacía llamar Superbarrio.”<sup>170</sup>

<sup>169</sup> Marco Rascón, “Veinte años de Superbarrio”, *La jornada*, martes 19 de junio de 2007, México. Para una información más detallada sobre la carrera política de Superbarrio: [http://hemisphericinstitute.org/journal/1\\_1/sb11.html](http://hemisphericinstitute.org/journal/1_1/sb11.html)

<sup>170</sup> Schawrz, Mauricio-José, *Todos somos Superbarrio*, edición electrónica, p. 25. Disponible en: <http://listopallear.blogspot.mx/2011/04/todos-somos-superbarrio.html>

Superbarrio es uno de los antecedentes de la rebelión electoral de 1988. [...] Pero, junto a este sentido crítico, la figura del enmascarado quiso llenar un vacío en el discurso de la izquierda, derivado de la imposibilidad o negativa de definir una noción de individuo político. [...] En la construcción del nuevo espacio político, la izquierda no hizo gran cosa respecto a la noción de individuo político. Pero en 1988, esa ciudadanía “burguesa”, considerada inexistente o imposible, se convirtió en el centro de una crisis política nacional que inició la caída del presidencialismo priísta. Superbarrio fue, en sus inicios, un símbolo de todas las dudas e incertidumbres que provocó ese proceso. El enmascarado fue “el otro” de un sistema político que se representaba a sí mismo, cada seis años, en el ritual sucesorio del tapado. [...] Con la máscara, la izquierda, se propuso disputar con el PRI el nacionalismo revolucionario, centro vital de las políticas priístas a lo largo del siglo XX.<sup>171</sup>

### MOVILIZACIÓN, RESISTENCIA Y ABANDONO

Uno de los grupos que se movilizaron en la capital mexicana, durante los años posteriores al sismo de 1985, fue grupo de mujeres trabajadoras de la industria textil. Las costureras que inconformes con el actuar de sus patrones, tras los desastres del terremoto y tras varios años de combate contra la explotación, formaron el Sindicato de costureras *19 de septiembre*. Este sector industrial se ha caracterizado en México por ser uno de los mayoritarios de la fuerza de trabajo femenino:

Su participación en los procesos de lucha sindical ha tenido momentos importantes de auge y victoria, así como de derrota y aniquilamiento [...] En sus procesos de lucha durante la conformación del Sindicato de costureras 19 de septiembre, encontramos que las obreras desplegaron acciones directas como sabotaje en la producción, tortuguismo, huelgas salvajes, paros, etc. Asimismo realizaron otras acciones colectivas como

---

<sup>171</sup> González Mello, Renato, *op cit.*, p. 626.

plantones, marchas, mítines, asambleas, guardias; formaron comisiones para volantear, botear y propagandizar sus movimientos a través de la prensa, la denuncia, los foros de solidaridad o recurriendo a otros sindicatos.”<sup>172</sup>



*Tequila*, (Rubén Gámez, 1991) frame-grab, 00:14:42

Rubén Gámez destina una escena a este grupo de mujeres que junto a sus máquinas ensayan una coreografía sobre la plancha del zócalo. Pero antes de esta secuencia, el director retrata un grupo de ciudadanos comunes que observan hacia un mismo punto y permanecen estáticos e inactivos ante un fuerte viento que golpea sus rostros. En el siguiente cuadro observamos mediante un plano general a un grupo de mujeres alineadas frente a sus máquinas de coser y de fondo, la Catedral capitalina. Por un instante se muestran inmóviles ante un fuerte vendaval pero de repente rompen la alineación para dar inicio a una simpática coreografía acompañadas por una música épica. La danza que practican representa la lucha ante la opresión y el olvido de una minoría que reclama mejores condiciones de trabajo y legitimidad dentro de la sociedad. También, podemos suponer que simboliza la obstinación como única estrategia posible frente a los embates del libre mercado.

---

<sup>172</sup> Ravelo Blancas, Patricia, “Protagonismo y poder: Sindicato de costureras `19 de septiembre”, *Nueva Antropología*, marzo, 1996, Vol. XV, núm. 49, México, p. 13.

A los movimientos sociales en México de estos años les corresponde un paisaje político y económico en ruinas, que corresponde a la "década perdida" que la CEPAL le diagnosticó a Latinoamérica, con los oprobios de la deuda externa, la inflación, el fracaso de las medidas para redistribuir el ingreso, la burocratización estatal, el desempleo, y les toca también oponerse al autoritarismo de viejo y de nuevo cuño, de los caciques y de los tecnócratas. Organizadas o caóticas, autoritarias y libertarias a la vez, estas tendencias de masas se alimentan del derrumbe de las certezas que han sostenido la jerarquización brutal, con sus represiones y su perpetuación ritual de poder.<sup>173</sup>

Recordemos que las corrientes neoliberales establecieron en México y América Latina un nuevo orden social basado en las fuerzas de los mercados, el libre intercambio internacional y principalmente la reducción de la participación estatal en la economía:

La "lógica estatal" se caracterizaba por la primacía de la estructura sobre la innovación. Por lo tanto, la construcción de alternativas pasaba por prácticas de ruptura, de desestructuración de los órdenes establecidos. Por su parte, la "lógica mercantil" se define por la contingencia y la variabilidad. Las estructuras (fijas, estables, reproductoras de un ordenamiento) son reemplazadas por las redes (flexibles, mutantes, en permanente recomposición) y es la dispersión el núcleo mismo de la experiencia de lo social (relaciones lábiles, precariedad existencial, imprevisibilidad).<sup>174</sup>

En el último plano de la secuencia mencionada arriba se consuma el triunfo: se resuelve la tensión musical, escuchamos aplausos y se muestran a las mujeres con los brazos en alto en un gesto de liberación. A través de esa secuencia, el director, personifica a las mujeres mexicanas como emblema de acción y de ímpetu por la obtención de espacios de poder social. Recordemos

---

<sup>173</sup> Monsiváis, Carlos, *Entrada Libre, Crónicas de la sociedad que se organiza*, ERA, México, 1992, p. 12.

<sup>174</sup> Ingrassia, Franco, (compilador.), *Estéticas de la dispersión*, Beatriz Viterbo Editora; Centro Cultural Parque de España, Argentina, 2013, p. 8.

que al comienzo de la cinta el director ofrece una dedicatoria: "Por su fuerza y valentía, esta película está dedicada a la mujer mexicana".

La inconformidad y la movilización social de estos grupos se producen, según Carlos Monsiváis, porque "El interés en participar va de la obtención de espacios de poder a las cuestiones ecológicas, académicas, de derechos de la mujer y de las minorías, de vida urbana. Sean espectaculares o modestos, los avances son reales. [...] El desencanto y la apatía. Para muchos, estos conceptos explican el conjunto de la vida mexicana de hoy."<sup>175</sup>



*Tequila*, (Rubén Gámez, 1991) frame-grab, 00:18:29

Por su parte, el sociólogo Sergio Zermeño confirma que durante esos años las "condiciones estarían caracterizadas [...] por la destrucción de las identidades colectivas, la pauperización, la atomización, la polarización del ingreso y de los valores culturales y, en el extremo, el desorden anómico (extrañeza, ruptura de vínculos afectivos e incapacidad de nombrar el entorno social y valorativo)."<sup>176</sup>

---

<sup>175</sup> Monsiváis, *op cit.*, p. 14.

<sup>176</sup> Zermeño, *op cit.*, p. 31.

El desencanto y la apatía son ideas recurrentes en *Tequila*. En un plano secuencial un hombre se encuentra sentado frente a una mesa dentro de una vivienda muy pobre; lo único que llegamos a escuchar son ladridos de perro. El personaje mira fijamente a un punto, con una expresión de tristeza y decepción, de repente, comienza a caer desde el techo polvo o tierra sobre la mesa, sin siquiera sorprenderse, lo quita lentamente con una mano arrojándolo hacia suelo y regresa a su posición. Nuevamente cae el polvo y el hombre observa hacia el techo con un gesto de resignación. Vuelve su mirada hacia la montaña de polvo y lo sacude pero reiteradamente vuelve a caer polvo aunque esta vez viene acompañado por un gran trozo de viga de su techo venciendo al hombre frente a toda intención por eliminar o liberarse del polvo. A través de esta acción el director genera un doble discurso: se puntualiza el triunfo de un sistema económico violento que no permite ningún tipo de negociación y se señala la resignación o pérdida de esperanza en un futuro mejor para la clase pobre.

Esta escena permite una lectura la cual nos habla de una realidad aplastante que humilla y hiere a un sector de la población. Para este personaje (y para todos los demás) no hay esperanzas, sueños, ni utopías, sólo les queda aceptar la derrota frente al triunfo del capitalismo en su etapa neoliberal.

Panorama triste y desalentador que nos devela *Tequila* del México de la segunda mitad de la década del ochenta pero alentador para los defensores del neoliberalismo que se pronunciaban a favor del “fin de la historia”, idea central del politólogo estadounidense Francis Fukuyama. La tesis central de Fukuyama se sintetiza en la defensa de la teoría de que la historia humana como lucha entre ideologías ha concluido y se ha dado inicio a un mundo



basado en la política y en la economía de libre mercado y sostiene que frente al fracaso del régimen comunista la única opción viable es el liberalismo democrático. Para él, las ideologías ya no son necesarias y han sido sustituidas por la Economía. Su texto *El fin de la historia y el último hombre* por el que fue reconocido, se publicó en su idioma original en 1989.

Pese a estos resultados dudosos la uniformación en un mercado planetario es consagrada como el único modo de pensar, y quienes insinúan que el mundo podría moverse de otro modo son descalificados como nostálgicos del nacionalismo. Si alguien, aún más audaz, no sólo cuestiona los beneficios de la globalización sino que la única forma de realizarla es mediante la liberalización mercantil, se lo acusará de añorar épocas anteriores a la caída de un insoportable muro. Como nadie sensato cree posible regresar a esos tiempos, se concluye que el capitalismo es el único modelo posible para la interacción entre los hombres, y la globalización su etapa superior inevitable.<sup>177</sup>



*Tequila*, (Rubén Gámez, 1991) frame-grab, 00:08:43

En cuanto a los problemas que en *Tequila* son representados sobre el TLC y la globalización, algunos investigadores sociales los identificaban como

---

<sup>177</sup> García, Canclini, Néstor, *La globalización imaginada*, Paídos, México, 2002, p. 10.

el transcurso hacia “una erosión mental de sus ciudadanos y la formación de una cultura frívola regida por las leyes del mercado, [...] se agravarían las contradicciones culturales e informativas que existen en México: entonces la libre competencia resulta falaz y en realidad a lo que nos enfrentamos es a un autoritarismo económico.”<sup>178</sup>

Cuando hablamos de globalización y neoliberalismo en *Tequila* automáticamente nos enfrentamos a diversas paradojas. Al mismo tiempo que a ambos se los concibe como expansión de los mercados y, por tanto, de la potencialidad económica de las sociedades, la globalización y el neoliberalismo estrechan la capacidad de acción de los Estados nacionales, los partidos políticos y los sindicatos. Produce mayor intercambio transnacional y pone en duda las certezas que daba el pertenecer a una nación. Norbert Lechner observa que en este proceso se manifiestan el miedo al otro, la exclusión y el sinsentido. “La gente desconfía del futuro” y la globalización “es vivida como una invasión extraterrestre”<sup>179</sup>

La crítica central al Tratado de Libre Comercio y a la integración globalizante que lo respalda es, pues, que constituye un disolvente poderosísimo de lo social: de las identidades colectivas y los espacios de interacción comunicativa y de formación crítica de lo público no está ligada a la atomización en torno al consumidor individualista-posesivo propia de las sociedades centrales, sino a la incultura y la miseria masificadas con formas organizativas verticalizadas.<sup>180</sup>

---

<sup>178</sup> Hernández, Juan, “El TLC implica, en el ámbito de la conciencia, la creación de ideologías parasitarias redituables”, en *Uno más Uno*, México, DF, 14 de junio de 1992. Citado en Saavedra Isis Luna, *Entre la ficción y la realidad. La industria cinematográfica mexicana 1989-1994*, UAM, México, 2007.

<sup>179</sup> Lechner, Norbert, “Nuestros miedos”, *Perfiles Latinoamericanos*, diciembre de 1998, núm. 13, México, p. 187.

<sup>180</sup> Zermeño, Sergio, *La sociedad derrotada. El desorden mexicano del fin de siglo*, Siglo XXI, UNAM, México, 1996, p. 12.

Por su parte, el antropólogo Néstor García Canclini explica que “la transnacionalización de la cultura efectuada por las tecnologías comunicacionales, su alcance y eficacia, se aprecian mejor como parte de la recomposición de las culturas urbanas, junto a las migraciones y el turismo de masas que ablandan las fronteras nacionales y redefinen los conceptos de nación, pueblo e identidad.”<sup>181</sup>

En las películas mexicanas de hace algunas décadas, una de las fórmulas discursivas para anclar la identidad nacional consistió en llevar a la pantalla cinematográfica los hábitos y las prácticas cotidianas con el propósito de subrayar cierta exclusividad colectiva. Las historias dejaban ver, entre otras cosas, los vestidos, los lenguajes y los conflictos que padecían los personajes. De esta manera, se reconocía lo propio y se ubicaba a la otredad. No obstante, la reorganización de la vida en varios ámbitos, que trajo consigo la globalización, desdibujó esas fórmulas discursivas cinematográficas.<sup>182</sup>

En *Tequila*, se sitúan a personajes que no forman parte de una cultura en otra muy distinta para demostrar algunas de las contradicciones a la que la sociedad se enfrenta con la globalización. Se articula un discurso irónico y lúdico para confrontar a las narraciones sobre lo mexicano que se habían construido desde los discursos oficiales y desde el cine, haciendo un claro señalamiento: la globalización desdibujó las fórmulas discursivas que habían operado anteriormente para anclar la identidad nacional. Si bien existen múltiples narrativas sobre lo que significa globalizarse (aunque su rasgo central es intensificar las interconexiones entre sociedades) no podemos aceptar en la variedad de relatos sin preocuparnos por su compatibilidad. Sobre esta

---

<sup>181</sup> García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Debolsillo, México, 2009, p. 25.

<sup>182</sup> García Carlos, “La identidad nacional en la cinematografía contemporánea”, en Béjar, Raúl y Silvano Hector Rosales, (coord.), *La identidad nacional mexicana en las expresiones artísticas*. Estudios históricos y contemporáneos, UNAM, Plaza y Valdés, México, 2008, p. 302.

cuestión, García Canclini sostiene que “lo que sabemos de las identidades indica que no tienen consistencia fuera de las construcciones históricas en que fueron inventadas y de los procesos en que se descomponen o se agotan.”<sup>183</sup>

Es por eso que en *Tequila* la globalización es incertidumbre, por lo tanto se asume como uno quiere imaginarla; Gámez imagina una vida para el mexicano pero al mismo tiempo imagina la del otro. En las imágenes de *Tequila* aparece lo que la globalización tiene de utopía y lo que no se puede integrar, por ejemplo, las diferencias entre anglos y latinos.

En una de las escenas situada en la entrada de una sencilla casa, una señora con su hijo despiden al jefe de familia, que a juzgar por sus ropas sucias y despedazadas, son pobres, mientras se sube a una costosa motocicleta. Seguidamente un señor de aspecto pobre sale de su vivienda y se dirige a su auto para guardar en la cajuela un bolso de palos de golf, ante la alegre mirada de su señora desde un balcón. Por último, cuatro pobres vecinos comparten un pastel mientras un fuerte viento los golpea. Ambas escenas transcurren en total silencio, nunca escuchamos sus voces.



*Tequila*, (Rubén Gámez, 1991) frame-grab, 00:46:40

<sup>183</sup> García Canclini, *op cit.*, p. 85.

En el plano secuencia que sigue, el director nos sitúa por medio de un plano general en un paisaje de profunda miseria urbana de precarias viviendas construidas con cartón, nylon y láminas de zinc, suelo de tierra y basura por doquier. En este panorama conviven alegremente personajes anglosajones muy bien vestidos y a pesar de que los vemos interactuar y hablar no los escuchamos. Un hombre que camina felizmente con sus hijos saluda a otro que rebusca en la basura mientras una mujer muy arreglada con accesorios y maquillaje sale aprisa de su casilla. En el siguiente plano secuencia observamos la puerta de una pobre casilla que se abre y sale una joven mujer muy bien vestida seguida por un señor mayor en ropa de dormir que la acompaña hasta la puerta y la despide cotidianamente como para comenzar sus labores diarias.



*Tequila*, (Rubén Gámez, 1991)  
frame-grab, 00:47:28

Hasta aquí podría parecer un relato cotidiano de alguna ciudad moderna pero lo inaudito en estas escenas radica en la inversión de identidades de los

personajes en donde se intercambian los hábitos y prácticas cotidianas entre latinos y anglosajones. Es decir, ubica a familias muy pobres con rasgos latinos viviendo con total normalidad en casas y con costumbres destinadas a personas de un nivel socioeconómico más elevado, como el uso de motocicletas de alta gama y el juego del golf. Por otro lado sitúa a personajes anglosajones que aparentan ser pudientes dentro del contexto de la miseria urbana de México.

Podemos interpretar que en *Tequila* se imagina un mundo en donde los relatos sobre los otros sirven para renovar la comprensión que teníamos de sus vidas y de la nuestra, en el marco del neoliberalismo y la globalización. Esta inversión produce un extrañamiento por el cual el observador se observa a sí mismo e imagina y reflexiona: ¿Qué sucederá con los que queden excluidos de la dinámica de los mercados y no puedan “globalizarse”? “La amplitud o estrechez de los imaginarios sobre lo global muestra las desigualdades de acceso a lo que suele llamarse economía y cultura globales. En esa competencia inequitativa entre imaginarios se percibe que la globalización es y no es lo que promete. Muchos globalizadores andan por el mundo fingiendo la globalización.”<sup>184</sup> Carlos Monsiváis, en tono irónico, comenta que:

La inminencia del Tratado de Libre Comercio ha llevado al departamento de sentimientos de culpa del gobierno (la zona declarativa) a la defensa retórica, en el mejor de los casos de la Identidad Nacional, a la que jamás se define porque, según el razonamiento implícito, no hay necesidad de hacerlo, o lo obvio lo definen no las palabras, sino el instinto. Uno a uno, del presidente de la república al gobernador más renuente a la teoría, todos lo aseguran:

---

<sup>184</sup> García, Canclini, Néstor, *La globalización imaginada*, Paídos, México, 2002, p. 12.

el TLC no afectará nuestra identidad, no puede afectar lo indestructible.<sup>185</sup>

En el penúltimo plano secuencia de *Tequila* el director hace un recorrido con la cámara montada en una grúa de un cementerio en el que las lápidas están cubiertas por mantos blancos y personas vestidas de negro las contemplan con una vela en la mano. No es la única escena en donde se representa a la muerte, en otras se muestra un velorio con gente rezando y el ataúd derrama un líquido amarillento. Estas imágenes no evocan a la muerte sino que tratan de hacer presente lo ausente así como también simboliza lo que desconocemos, tememos y ha dejado de operar. En *Tequila* la muerte se constata en la imposibilidad de la sociedad por actuar: “Representar la muerte a través de una imagen es, en definitiva, mostrarla, hacerla visible y contemplarla, ya que siempre ha sido, es y será indudablemente algo conocido sólo de forma fragmentaria. Considerada como última etapa de la vida o como comienzo de otra existencia, es en definitiva el lugar de la incertidumbre y de las sombras.”<sup>186</sup> De modo que la preocupación central en *Tequila* son los mexicanos, vivos y muertos e incluso aquellos que permanecen entre la vida y muerte. Para finalizar la cinta, el director parte con un plano aéreo<sup>187</sup> sobre el cementerio y a través del zoom se va alejando a medida que comienza a recorrer nuevamente la ciudad desde el cielo como al comienzo de la cinta, generando una narrativa circular.

---

<sup>185</sup> Monsiváis, Carlos, “La identidad nacional ante el espejo”, pp. 295-323, en Bartra, Roger, (comp), *Anatomía del mexicano*, Plaza Janés, México, 2002, p. 295.

<sup>186</sup> De la Cruz Lichet, Virginia, “Más allá de la propia muerte. En torno al retrato fotográfico fúnebre”, pp. 151-176 en Bozal Valeriano (ed.), *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, Machado Libros, Madrid, 2005, p. 152.

<sup>187</sup> El plano aéreo es realizado desde un avión o helicóptero, o bien mediante una grúa.

El resultado es un cine neobarroco que subraya la naturaleza construida de las relaciones sociales representadas y profundamente crítico con las estructuras desiguales del poder. El neobarroco “en la periferia tiende a representar a los marginados en el centro de la narrativa o de la composición visual, de forma tal que las jerarquías sociales, en lugar de ser reforzadas simbólicamente, son invertidas, desestabilizadas, o simplemente borradas en un exceso de significantes.”<sup>188</sup>, explica el historiador del cine Paul Schroeder.

En *Tequila*, la narrativa circular y el uso de un lenguaje experimental y meta-ficcional, en donde la realidad se mezcla con la fantasía, se construye sobre la idea de que un proyecto económico irracional y absurdo genera nuevos modos de vida; resignifica símbolos y desmonta ciertos discursos y verdades que se habían construido desde la oficialidad sobre lo mexicano. Se señala la pérdida de la identidad nacional frente a la artificialidad de los discursos globalizantes que dirigen un presente paralizado y un futuro desalentador para los mexicanos. Y se señala ausente a un Estado que debe cuidar a la nación, a aquellas cosas que nos dan identidad, de esa manera podremos plantear utopías y retos que nuestra historia nos demande.

---

<sup>188</sup> Paul A. Schroeder Rodríguez, "La fase neobarroca del Nuevo Cine Latinoamericano", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXVII, 1<sup>er</sup> semestre de 2011, núm 73, Lima-Boston, p. 20.



## CONCLUSIONES

Hemos visto que desde las primeras décadas del siglo XX la industria de Hollywood estandarizó un estilo para el cine. El desarrollo del cine en Latinoamérica estuvo ligado a las premisas y desarrollo del cine estadounidense. Durante la segunda guerra mundial, Estados Unidos favoreció la industria del cine en México por ser aliado contra el Eje. Se introdujeron nuevos modos de producción cinematográfica con objetivos económicos y se consolidó un mercado interno de consumo del cine. Al mismo tiempo se fue forjando un cine nacionalista en los diferentes países de América Latina y del resto del mundo.

En México, hacia 1945, la industria del cine era la más robusta e importante de la región. Pero en los años sesenta el cine perdía fuerza frente a la televisión y ante el agotamiento de los temas de las películas que alejaron a los espectadores. El Estado intervino con el afán de ofrecer en las décadas siguientes una solución a la crisis del mercado cinematográfico y por una renovación estética.

Los años sesenta, que fueron el contexto de *La Fórmula Secreta*, representaron una transformación en la forma de hacer cine. Ante la crisis económica y estética de la industria cinematográfica, muchos directores buscaron nuevas formas de expresión cinematográfica. Se involucraron tanto en la innovación artística como en la transformación social; se generó un movimiento llamado Nuevo Cine Latinoamericano que comenzó a redefinir el papel social y político del cine como medio para denunciar la situación real de cada nación de la región latinoamericana. Se conformaron varios grupos de

cineastas que ensayaron nuevas formas y lenguajes cinematográficos definiendo un estilo propio con fuertes influencias del cine italiano, alemán y francés. Fue un cine cargado de crítica a los sistemas económicos imperantes que se articulaban en los gobiernos latinoamericanos, muchos de los cuales fueron impuestos por la fuerza militar junto a la persecución y la desaparición sistemática de quienes se oponían políticamente.

En México se forma el grupo Nuevo Cine con el objetivo que crear una cultura cinematográfica más desarrollada. La renovación visual provino en gran parte de la iniciativa de cineastas y realizadores desde fuera de la industria; así como también, respondió a coyunturas internas en la plástica mexicana, la apertura de escuelas de cine en el país y la influencia del cine europeo. En 1965 se celebró el primer Concurso de Cine Experimental en el que *La Fórmula Secreta* obtuvo los premios de mejor película, mejor dirección, mejor edición y mejor adaptación musical. La cinta de Rubén Gámez abogaba por un cine político antiimperialista desde un lenguaje poético y reflexivo.

La película se transforma así en un producto cultural cargado de crítica hacia el clasicismo de Hollywood y el cine mexicano de la Época de Oro. Además, observamos que *La Fórmula Secreta* a diferencia de otras producciones documentalistas del Nuevo Cine Latinoamericano que se preocuparon por mostrar, analizar y criticar la realidad, se inserta en otra modalidad de producción y de estética para construir su crítica social. La cinta de Gámez crea un mundo propio como estrategia para generar un discurso crítico y reflexivo que problematiza sobre los discursos del ser mexicano que se articularon desde diferentes disciplinas humanísticas y sociales.

Este proceso creativo y reflexivo desarrolla un rasgo intertextual que dialoga con referentes simbólicos para establecer un universo común con el espectador. Para ello busca en el imaginario colectivo aquello que más nos pueda identificar explotando al máximo las sensaciones individuales. Lo que sí comparten ambas vertientes, es el compromiso con el medio cinematográfico como un vehículo de la transformación social y la expresión de la autonomía cultural nacional o regional. *La Fórmula Secreta* se opone a la pasividad, que según el director manifiesta el mexicano, frente al avance de las empresas multinacionales en la economía del país. La escena del matadero funciona para reforzar esta idea: tres personajes se muestran indiferentes ante la muerte y por lo tanto de la vida.

El uso del barroco es una constante en la película y su utilización responde a varios niveles de análisis. Por un lado, el arte barroco en México, ha sido caracterizado por la historiografía del arte como un estilo originario e identitario del país. Desde la filosofía, Bolívar Echeverría sostiene que el barroco ha dejado de caracterizar fenómenos estéticos y se ha afirmado como una categoría de la cultura que subsiste hasta hoy día con otras formas de expresión. De ahí se desprende la idea de que los conceptos artísticos trascienden la esfera del arte para reconfigurarse dentro del devenir de la cultura.

En América Latina los fenómenos culturales que pueden evocar al barroco se configuran como una actitud ante la vida contraria a la modernidad capitalista. Recordemos que para Alejo Carpentier el barroco es la más auténtica forma de expresión latinoamericana.

En otro nivel de análisis concluimos que *La Fórmula Secreta* es una manifestación barroca ya que carece de una narrativa lineal y además se busca impresionar al espectador. La intención es movilizarlo a la reflexión y a la transformación del presente histórico mexicano.

Entre *La Fórmula Secreta* y *Tequila* transcurrieron veintisiete años. Durante ese lapso de tiempo se dismanteló la estructura de la industria cinematográfica creada con anterioridad y a partir de mediados de la década de los ochenta el cine quedó a la merced de las inversiones privadas extranjeras o locales. Paralelamente otros grupos independientes de la industria como los *superocheros* o el Grupo Cine Testimonio hicieron un cine basado en revalorizar la contracultura y denunciar los problemas socioeconómicos del país.

En el contexto de *Tequila*, durante los años ochenta, se experimentó en México y en casi toda la región una crisis económica y política que llevó a la población a movilizarse. El uso de la imagen en directo sobre las manifestaciones de los diferentes elencos dirigentes le permite transmitir una lectura metafórica del material. Gámez retoma a la Ciudad de México para crear un nuevo retrato sobre la identidad mexicana haciendo hincapié en la generación de nuevas expresiones identitarias.

*Tequila* señala también que la destrucción de los valores culturales y el sentimiento de anomia son síntomas del modelo neoliberal y de la globalización. También indica el desencanto y la apatía de los personajes que resignan el presente y futuro de la nación ante el avance neoliberal. Frente a esta situación, se proyectan los problemas sociales como la desigualdad

creciente y coyunturas políticas como la ruptura en el PRI, además de conflictos culturales como la resignificación de los símbolos tradicionales mexicanos ante la globalización.

En *Tequila* el director articula un lenguaje lúdico y paródico que tiene por efecto la desestructuración de todo lo que varias generaciones de literatos, pensadores, dirigentes o catedráticos e incluso cineastas habían logrado estabilizar. Pues destruye la imagen institucional que cada individuo se había constituido delante de sus pares y exhibe la otra cara de una sociedad que por momentos se muestra derrotada ante su circunstancia. Se señala pues que las resistencias a la globalización se irán eliminando con el avance de la historia y el paso de las generaciones. Y sin importar las vidas privadas de los personajes nos describe a una nación desde los olvidados, aquellos ocultos por el progreso reflejado en ellos.

Estilísticamente ambas películas se pueden describir como neobarrocas, pues ostentan narrativas no lineales, *flashbacks* temporales y espaciales, escenarios colmados de objetos y personas, variación en el ritmo de las secuencias, fragmentación visual y uso de simbolismos. Dentro del eclecticismo estilístico que comparten, identificamos un compromiso con formas experimentales de representación así como también elementos de ficción y de documentales. También observamos referencias intertextuales e intratextuales entre ambas cintas como la representación de los marginados sociales en el centro de la composición visual y narrativa.

Esta organización de los elementos permite enfrentarse a la representación de las legitimidades que los gobiernos impusieron como verdades estables, universales, e incluso eternas sobre lo mexicano. De modo

que, la fórmula retórica neobarroca facilita una reflexión crítica del proceso histórico capitalista del que México y América Latina se enfrentan en el presente pero con la mirada fija en el futuro de la región.

## ANEXOS

### POEMAS DE JUAN RULFO Y DE FERNANDO DEL PASO.<sup>189</sup>

#### *La Fórmula Secreta*

Juan Rulfo

Ustedes dirán que es pura necedad la mía,  
que es un desatino lamentarse de la suerte,  
y cuantimás de esta tierra pasmada  
donde nos olvidó el destino.

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

Según parece  
ya nos viene de a derecho la de malas.

Nada de que hay que echarle nudo ciego a este asunto.  
Nada de eso.

Desde que el mundo es mundo  
hemos echado a andar con el ombligo pegado al espinazo  
y agarrándonos del viento con las uñas.

Se nos regatea hasta la sombra,  
y a pesar de todo así seguimos:

Medio aturdidos por el maldecido sol  
que nos cunde a diario a despedazos,  
siempre con la misma jeringa,  
como si quisiera revivir más el rescoldo.  
Aunque bien sabemos  
que ni ardiendo en brasas  
se nos prenderá la suerte.

Pero somos porfiados.

---

<sup>189</sup> Los poemas han sido transcritos directamente de las películas por el autor de esta tesis.

Tal vez esto tenga compostura.

El mundo está inundado de gente como nosotros,  
de mucha gente como nosotros.  
Y alguien tiene que oírnos,  
alguien y algunos más,  
aunque les revienten o reboten nuestros gritos.

No es que seamos alzados,  
ni es que le estemos pidiendo limosnas a la luna.  
Ni está en nuestro camino buscar de prisa la covacha,  
o arrancar pa'l monte  
cada vez que nos cuchilean los perros.

Alguien tendrá que oírnos.

Cuando dejemos de gruñir como avispas en enjambre,  
o nos volvamos cola de remolino,  
o cuando terminemos por escurrirnos sobre la tierra  
como un relámpago de muertos,  
entonces  
tal vez llegue a todos el remedio.

II  
Cola de relámpago,  
remolino de muertos.  
Con el vuelo que llevan,  
poco les durará el esfuerzo.  
Tal vez

### *Patria*

Fernando Del Paso

Patria mía, tengo tan poco tiempo,  
para decirte las cosas como quisiera,  
a una patria que es tan grande que no me cabe en el alma.  
Que nunca acabamos de entenderla, de conocerla de amarla.

Quizá patria, lo mejor sea tutearte  
y decirte con modestia y a riesgo de equivocarme,  
decirte algunas cosas:  
¡Gracias patria!, por educarme en la libertad.  
Y cuida la tuya de los policías del mundo.

Los veneros de petróleo que te dio el diablo,  
cóbraselos caro al mismo diablo siempre que puedas.



Pero no vendas tu alma, no la hipoteques  
No la enajenes patria.

Tu superficie es el maíz, cuídalo.  
Y cuida el relámpago verde de tus logros.  
¡Gracias patria!, por enseñarme tu historia.  
Tan grande y magnífica, tan sangrienta y gloriosa.

Que nunca olvidemos a Hidalgo y a Morelos,  
que te hicieron independiente.  
Porque ejercieron su derecho a luchar por la justicia social.  
Cuya conquista parece todavía a veces tan lejana.

Gracias pues,  
patria mía, suave patria.  
Patria suave y dulce, feroz y amarga, tierna y áspera.  
Suave patria mía, gracias.

## FUENTES

### BIBLIOGRAFÍA

- Ades Dawn, Rita Eder y Graciela Speranza (edit.), *Surrealism in Latin America. Vivísimo Muerto*, Getty Publications, Los Angeles, 2012
- Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, Ediciones Era, México, 1985.
- Barreiro Posada, Paula. "La única defensa es el exceso: traduciendo y sobrepasando las convenciones de hollywood para establecer un cine mexicano relevante" en *Anagramas rumbos sentidos común*. [online]. Año 2011, Vol. 9, núm.18, pp. 15-29. Disponible en: <<http://www.scielo.org.co/scielo.php> ISSN 1692-2522.
- Bartra, Roger, *La Jaula de la melancolía*, Grijalbo, México, 1987.
- \_\_\_\_\_, (comp), *Anatomía del mexicano*, Plaza Janés, México, 2002.
- Béjar Navarro, Raúl, *El mexicano. Aspectos culturales y psicosociales*, UNAM, México, 1979.
- \_\_\_\_\_, y Silvano Héctor Rosales, (coord.), *La identidad nacional mexicana en las expresiones artísticas*. Estudios históricos y contemporáneos, UNAM, Plaza y Valdés, México, 2008.
- Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, Era, México, 2000.
- Bordwell, David, Janet Staiger y Kristin Thompson, *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Paidós, Barcelona, 1997.
- Borón, Atilio, *Estado, capitalismo y democracia en América Latina*, CLACSO, Buenos Aires, 2003.
- Burke, Peter, *Visto y no visto. La imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2001.
- Burton, Julianne, *Cine y cambio social en América Latina*, Diana, México, 1991.
- Calabrese, Omar, *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid, 1989.
- Carr, Barry, *La izquierda mexicana a través del siglo XX*, México, Era, 1996.
- Carpentier, Alejo, "Lo Barroco y lo real-maravilloso", en Carpentier Alejo, *Razón de ser*, Ediciones del Rectorado de la Universidad de Venezuela, Caracas, 1976.
- \_\_\_\_\_, *Tientos y diferencias*, ARCA, Montevideo, 1967.
- Castro Ricalde, Maricruz y Robert McKee, *El cine mexicano "se impone": Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*, UNAM, México, 2011.
- Ciuk, Perla, (ed.), *Diccionario de directores del cine mexicano*, CONACULTA, Cineteca

- Nacional, México , 2000.
- Cortés Calderón Alberto, et al, *Cine, Tv y Video en América Latina. La generación de los 80*, Memoria, X Festival Internacional del nuevo cine latinoamericano, UNAM, México, 1989.
- De Baecque, Antoine, *La Política de Los Autores: Manifiesto de una Generación De Cinéfilos*, Paidós, Barcelona, 2003.
- Debroise, Olivier, "Neza, Tacubaya y anexas" en Debroise, Olivier y Cuauhtémoc Medina, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, UNAM, México, 2006, pp. 264-267.
- Deifosse, Curiel, Fernando (dir), Guillermo Hurtado, (intr. y selec.), *El Hiperión*, UNAM, México, 2006.
- De la Cruz Lichet, Virginia, "Más allá de la propia muerte. En torno al retrato fotográfico Fúnebre", en Bozal Valeriano (ed.), *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, Machado Libros, Madrid, 2005, pp. 151-176.
- De la Maza, Francisco, "Manuel Toussaint y el arte colonial en México" *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Año1957, Vol. VI, núm. 25, UNAM, México, pp. 21-29.
- De la Vega Alfaro, Eduardo, *La industria cinematográfica mexicana, perfil histórico-social*, UDG, México, 1991.
- De los Reyes, Aurelio, "La enseñanza del cine", en De los Reyes Aurelio (coord.), *La enseñanza del arte en México*, UNAM, México, 2010, pp. 357-390.
- Del Conde, Teresa, "La aparición de la Ruptura", pp. 187-212, en *Un siglo de arte mexicano 1900-2000*, Italia, CNCA, INBA, Landucci Editores, 1999.
- Durán, Manuel, *Antología de la revista Contemporáneos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1973.
- Fernández, Justino, *Estética del arte mexicano*, UNAM, México, 1990.
- Flores, Silvana, "La obra cinematográfica como representación colectiva de las memorias populares: el caso de Latinoamérica en los años sesenta", *Revista digital*, Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, núm. 1. Disponible en:<http://www.cinelatinoamericano.cult.cu/biblioteca/revtexto.aspx?cod=35&sec=1&num=1&id=1>
- Gámez, Rubén, "La Fórmula Secreta" *Artes de México*, Año 1990, núm. 10, pp. 42-44.
- García Gustavo (comp.), *El cine mexicano a través de la crítica*, UNAM, Dirección General Actividades Cinematográficas, México, 2001.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Debolsillo, México, 2009.
- \_\_\_\_\_, *La globalización imaginada*, Paidós, México, 2002.

- \_\_\_\_\_, Ana Rosas Mantecón y Enrique Sánchez Ruiz, (coordinadores) *Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y en el extranjero*, Universidad de Guadalajara, Jalisco, 2006.
- Garcíadiego, Javier, *et al*, *El TLC día a día, crónica de una negociación*, Porrúa, México, 1994.
- García Riera, Emilio, *Breve Historia del cine mexicano*, CONACULTA, México, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Historia documental del cine mexicano*, 18 Vol, Universidad de Guadalajara, CONACULTA, FECIMEX, México, 1991.
- Garrido, Luis, Javier, *La Ruptura. La corriente Democrática del PRI*, Grijalvo, México, 1993.
- Getino, Octavio, *Cine y televisión en América Latina. Producción y mercados*, LOM ediciones, Ediciones CICCUS, Santiago de Chile, 1998.
- González Mello, Renato, "La fabricación de Superbarrio", en Medina, Cuauhtémoc (editor), *La imagen política*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2006, pp. 607-630.
- González, Rita y Jesse Lerner (curadores), *Cine Mexperimental. 60 años de medios de vanguardia en México*, Fideicomiso para la cultura México-EUA, México, 1998.
- Granados Garnica, Víctor Manuel, *El mensaje poético en el cine de Rubén Gámez*, Tesis De licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 1999.
- Heuer Federico, *La industria cinematográfica mexicana*, Policromía, México, 1964.
- Hojas de Cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, Vol. I, SEP, Fundación Mexicana de Cineastas, UAM, México, 1998.
- Ingrassia, Franco, (compilador.), *Estéticas de la dispersión*, Beatriz Viterbo Editora; Centro Cultural Parque de España, Argentina, 2013.
- Irving A., Leonard, *La época barroca en el México colonial*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974.
- Kaup, Monika, "Neobarroque: Latin America's Alternative Modernity", *Comparative Literature*, Vol. 58, Nº 2 (Spring, 2006), pp. 128-152, Duke University Press, University of Oregon.
- Konigsberg, Ira, Enrique Herrando Pérez, Francisco López Martín, *Diccionario técnico Akal de Cine*, Tres Cantos-Akal Ediciones, Madrid, 2004.
- Lebel, Jean Patrick, *Cine e ideología*, Granica, Buenos Aires, 1973
- Lechner, Norbert, "Nuestros miedos", *Perfiles Latinoamericanos*, diciembre de 1998, núm. 13, México, pp. 179-198.
- Lerner, Jesse, "Superocheros", *Wide Angle*, Año 1999. Vol. 21, núm. 3, pp. 2-35.

- Lopez, Ana M., *An "Other" History: The New Latin American Cinema*, en Michel, Martin, T. (ed), *New Latin American Cinema*, Vol. I, Wayne State University Press, Detroit, 1997.
- Manrique, Jorge Alberto, "Rompimiento y rompimientos en el arte mexicano", pp. 25-42, en *Ruptura 1952-1965*, catálogo de la exposición Museo de Arte Carrillo Gil, México, 1988.
- \_\_\_\_\_, "El rey ha muerto: viva el rey. La renovación de la pintura mexicana", pp.37-53, en Fernández Martha, Margarito Sandoval, (compiladores), *Jorge Alberto Manrique. Una visión del arte y de la historia*. Vol. IV, UNAM, IIE, México, 2007.
- Márquez Rodríguez, Alexis, *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, Siglo XXI, México, 1982.
- Monsiváis, Carlos, *Entrada Libre, Crónicas de la sociedad que se organiza*, ERA, México, 1992.
- Mora, Carl J., "Mexican Cinema. Decline, Renovation, and the Return of Commercialism, 1960-1980" en Michael T. Martin (ed.), *New Latin American Cinema. Vol II. Studies of National Cinemas*, Wayne State University Press, Detroit, Michigan, 1997, pp. 37-75.
- Noble, Andrea, *Mexican National Cinema*, Londres/Nueva York, Routledge, 2005.
- Orozco, Guillermo (coord.), *Historias de la televisión en América Latina*, Gedisa, Barcelona, 2002.
- Ortiga Enrique y Angel S. Garcés, (coord.), *Cine documental mexicano Contemporáneo. México íntimo y profundo*, Gráficas Huesca, España, 1999.
- Paranaguá, Paulo Antonio, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Fondo de Cultura de España, Madrid, 2003.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.
- Pick, Zuzana M., *The new Latin American Cinema. A continental project*, University of Texas Press, Austin, 1993.
- Ravelo Blancas, Patricia, "Protagonismo y poder: Sindicato de costureras `19 de septiembre", *Nueva Antropología*, marzo, 1996, Vol. XV, núm. 49, México, pp. 9-30.
- Reveles, Vázquez, Francisco, *Partido Revolucionario Institucional. Crisis y refundación*, UNAM-Gernika, México, 2003.
- Roldán, Waldemar, *Cultura musical II*, El Ateneo, Buenos Aires, 1995.
- Saavedra Luna, Isis, , *Entre la ficción y la realidad. Fin de la industria cinematográfica mexicana 1989-1994*, UAM, México, 2007.
- Schawrz, Mauricio-José, *Todos somos Superbarrio*, edición electrónica, disponible en: <http://listopallear.blogspot.mx/2011/04/todos-somos-superbarrio.html>

- Semo, Enrique, (coord.), *Historia económica de México*, UNAM, Océano, México, 2004.
- Seth Fein, "Hollywood, U.S. -Mexican Relations, and the Devolution of the "Golden Age" of Mexican Cinema" en *Film-Historia*, Vol. IV, No.2 (1994): 103-135.
- Severo Sarduy, *Barroco*, Sudamericana, Buenos Aires, 1974.
- Schroeder Rodríguez, Paul A., "La fase neobarroca del Nuevo Cine Latinoamericano", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1<sup>er</sup> semestre de 2011, Vol. XXVII, N° 73, Lima-Boston, pp-15-35.
- Tamayo, Sergio, "La ciudadanía civil en el México de la transición: mujeres, derechos humanos y religión", en *Revista Mexicana de Sociología*, Ene– Mar 2000, Vol. 62, núm. 1, pp. 61-67.
- Tosso, Raúl, et al, *Cine, Tv y Video en América Latina. La generación de los 80*, Memoria, X Festival Internacional del nuevo cine latinoamericano, UNAM, México, 1989.
- Toussaint, Manuel, *El arte colonial en México*, UNAM, México, 1957.
- Uranga, Emilio, *Análisis del ser del mexicano*, Porrúa y Obregón, México, 1952.
- Vázquez Mantecón, Álvaro, *El cine súper 8 en México (1976-1989)*, UNAM, México, 2013.
- \_\_\_\_\_, "Superocheros" en Debroise, Olivier y Cuauhtémoc Medina, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, UNAM, México, 2006, pp. 86-87.
- Villegas, Abelardo, *El pensamiento mexicano en el siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- Wood David, "Cine mudo, ¿cine nacional?", en Arroyo Quiroz, Claudia, James Ramey, Michael K. Schuessler (coord.), *México imaginado: nuevos enfoques sobre el cine (trans)nacional*, UAM, México, 2011, pp. 29-52.
- Zea, Leopoldo, *Conciencia y posibilidad del mexicano*, Porrúa y Obregón, México, 1952.
- Zermeño, Sergio, *La sociedad derrotada. El desorden mexicano del fin de siglo*, Siglo XXI, UNAM, México, 1996.

## HEMEROGRAFÍA

- Blaustien, David, 21 de enero de 2013, suplemento Cultura & Espectáculos, *Página 12*, Buenos Aires.
- Rascón Marco, "Veinte años de Superbarrio", *La jornada*, martes 19 de junio de 2007, México.

*Revista Nuevo Cine*, abril de 1961, Vol. I, año I, México.

Valdés Peña, José Antonio, "Se Llamaba: Rubén Gámez (1928-2002)", *Revista Digital Cinefagia*. <http://www.revistacinefagia.com/2003/08/se-llamaba-ruben-gamez-1928-2002/>

Maldonado Verónica, "Tequila", *Dicine*, Núm. 48, noviembre 1992, México DF, p. 23.

Yanes, Gabriela, "La búsqueda de lo mexicano", *Dicine*, Núm. 48, noviembre 1992, México DF, pp. 24-25.

## SITIOS WEB

INSTITUTO HEMISFÉRICO DE PERFORMANCE Y POLÍTICA  
[http://hemisphericinstitute.org/journal/1\\_1/sb11.html](http://hemisphericinstitute.org/journal/1_1/sb11.html)

CÓDIGO HAYS  
[http://www.ieslaasuncion.org/castellano/codigo\\_hays.htm](http://www.ieslaasuncion.org/castellano/codigo_hays.htm)

SISTEMA SONORO RODRÍGUEZ  
<http://www.muscine.com/aniversario/75.htm>

CONACULTA-SISTEMA DE INFORMACIÓN CULTURAL  
[http://www.sic.gob.mx/ficha.php?table=artista&table\\_id=2310](http://www.sic.gob.mx/ficha.php?table=artista&table_id=2310)

THE INTERNET MOVIE DATABASE  
<http://uk.imdb.com>

FILMOTECA UNAM  
<http://www.unam.mx/filmoteca/>

## FILMOGRAFÍA

### **Un perro andaluz (1929)**

Dirección: Luis Buñuel  
Guión: Salvador Dalí y Luis Buñuel  
Fotografía: Albert Duverger, Jimmy Berliet  
Producción: Luis Bueñuel  
Duración: 16 minutos  
Formato: 35 mm  
Color: Blanco y negro

### **Santa (1932)**

Dirección: Antonio Moreno  
Guión: Carlos Noriega Hope, adaptación de la novela *Santa* de Federico Gamboa  
Fotografía: Álex Phillips  
Música: Agustín Lara  
Producción: Compañía Nacional Productora de Películas  
Duración: 81 minutos  
Formato: 35 mm  
Color: Blanco y negro

### **Los Olvidados (1950)**

Dirección: Luis Buñuel  
Guión: Luis Alcoriza, Luis Buñuel  
Fotografía: Gabriel Figueroa  
Música: Gustavo Pittaluga, Rodolfo Halffter  
Producción: Ultra Films  
Duración: 80 minutos  
Formato: 35 mm  
Color: Blanco y negro

### **Raíces (1954)**

Dirección: Benito Alazraki  
Guión: Benito Alazraki, Manuel Barbachano Ponce, Juan de la Cabada  
Fotografía: Hans Beimler, Walter Reuter  
Música: Blas Galindo, Rodolfo Halffter, Pablo L. Moncayo, Guillermo Noriega  
Producción: Teleproducciones  
Duración: 103 minutos  
Formato: 35 mm  
Color: Blanco y negro

### **Torero (1956)**

Dirección: Carlos Velo  
Guión: Hugo Butler, Carlos Velo  
Fotografía: Ramón Muñoz  
Música: Rodolfo Halffter



Producción: Columbia Pictures Corporation, Producciones Barbachano Ponce,  
Producciones Olmeca  
Duración: 75 minutos  
Formato: 35 mm  
Color: Blanco y negro

### **Tiré diè (1960)**

Dirección: Fernando Birri  
Guión: Fernando Birri, Juan Carlos Cabello, María Domínguez, Manuel Giménez,  
Hugo Gola, Neri Milesi, Rubén Rodríguez y Enrique Urteaga.  
Fotografía: Oscar Kopp y Enrique Urteaga  
Producción: Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral  
Duración: 33 minutos.  
Formato: 35 mm  
Color: Blanco y negro

### **Faena (1961)**

Dirección: Humberto Ríos  
Guión: Mauricio Berú y Humberto Ríos  
Duración: 20 minutos  
Color: Blanco y negro

### **Los inundados (1962)**

Dirección: Fernando Birri  
Guión: Fernando Birri, Jorge A. Ferrando, Mateo Booz  
Fotografía: Adelqui Camusso, Alberto Curchi  
Música: Ariel Ramírez  
Producción: Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral  
Duración: 87 minutos  
Formato: 35 mm  
Color: Blanco y negro

### **Amelia (1964)**

Dirección: Juan Guerrero  
Guión: Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Juan Guerrero (Cuento: Juan García  
Ponce)  
Producción: Juan Guerrero  
Duración: 95 minutos  
Formato: 35 mm  
Color: Blanco y negro

### **La Fórmula Secreta (1965)**

Dirección: Rubén Gámez  
Producción: Salvador López  
Guión: Rubén Gámez con textos de Juan Rulfo  
Fotografía: Rubén Gámez  
Edición: Rubén Gámez  
Música: Antonio Pérez Olea

Duración: 45 minutos  
Formato: 35 mm  
Color: Blanco y negro

**Ukamau (1966)**

Dirección: Jorge Sanjinés  
Guión: Jorge Sanjinés, Óscar Soria  
Música: Alberto Villalpando  
Producción: Nicanor Jordán Castedo  
Duración: 75 minutos  
Formato: 35 mm  
Color: Blanco y negro

**La Hora de los Hornos: Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación (1968)**

Dirección: Octavio Getino y Fernando E. Solanas  
Guión: Octavio Getino y Fernando E. Solanas  
Música: Roberto Lar y Fernando E. Solanas  
Producción: Eduardo Pallero, Fernando E. Solanas  
Duración: 260 minutos  
Formato: 35 mm  
Color: Blanco y Negro

**Yawar mallku (1969)**

Dirección: Jorge Sanjinés  
Guión: Jorge Sanjinés, Óscar Soria  
Música: Alfredo Dominguez, Ignacio Quispe, Alberto Villalpando  
Producción: Ricardo Rada  
Duración: 70 minutos  
Formato: 35 mm  
Color: Blanco y negro

**Reed, México Insurgente (1973)**

Dirección: Paul Leduc  
Guión: Emilio Carballido, Carlos Castañón, Paul Leduc, John Reed, Juan Tovar.  
Fotografía: Alexis Grivas  
Producción: Luis Barranco, Salvador López, Bertha Navarro  
Duración: 124 minutos  
Formato: 35 mm  
Color: Blanco y negro, color

**Atencingo (1973)**

Dirección: Eduardo Maldonado  
Producción: Eduardo Maldonado  
Productora: Cine Testimonio  
Duración: 54 minutos  
Formato: 16 mm  
Color: Color

**Una y otra vez (1975)**

Dirección: Eduardo Maldonado  
Guión: Eduardo Maldonado  
Fotografía: Francisco Bojorquez  
Producción: Grupo Cine Testimonio  
Color: Color

**Canoa (1976)**

Dirección: Alejandro Cazals  
Guión: Tomás Pérez Turrent  
Fotografía: Álex Phillips Jr.  
Producción: Conacite Uno, S.T.P.C.  
Duración: 115 min.  
Formato: 35 mm  
Color: Color

**Etnocidio: Notas sobre El Mezquital (1977)**

Dirección: Paul Leduc  
Guión: Roger Bartra, Paul Leduc  
Fotografía: Georges Dufaux  
Producción: Coproducción México-Canadá, SEP, ONF  
Duración: 127 minutos  
Formato: 35 mm  
Color: Blanco y negro

**Pueblo de Madera (1990)**

Dirección: Juan Antonio de la Riva  
Guión: Francisco Sánchez, Juan Antonio de la Riva  
Fotografía: Leoncio Villarias  
Música: Antonio Avitia, Los Broncos de Reynosa, Grupo Transito.  
Producción: Conacite Dos, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Televisión Española TVE.  
Duración: 98 minutos  
Formato: 35 mm  
Color: Color

**Anoche Soñé Contigo (1991)**

Dirección: Maryse Sistach  
Guión: José Buil (Historia: Alfonso Reyes)  
Fotografía: Álex Phillips Jr.  
Música: Alberto Delgado  
Producción: Clasa Films Mundiales, Producciones Tragaluz  
Duración: 90 minutos  
Formato: 35 mm  
Color: Color

**Tequila (1992)**

Dirección: Rubén Gámez  
Producción: Manuel Barbachano Ponce, CLASA Films  
Guión: Rubén Gámez  
Fotografía: Rubén Gámez  
Edición: Rafael Castanedo  
Música: Omar Guzmán  
Sonido: Ernesto Estrada  
Duración: 85 minutos  
Formato: 35 minutos  
Color: Color

**Gertrudis Bocanegra (1992)**

Dirección: Ernesto Medina  
Guión: Eduardo Casar, Ofelia Medina  
Fotografía: Tomomi Kamata  
Música: Leonardo Velázquez  
Producción: Cinematografica Cinemedina, Fondo de Fomento a la Calidad  
Cinematográfica, Intsituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE).  
Duración: 98 minutos  
Formato: 35 mm  
Color: Color

**Modelo Antiguo (1992)**

Dirección: Raúl Araiza  
Guión: Walter de la Gala, Consuelo Garrido, Erik Krohnengald, Alejandro Pelayo  
(Novela: Luis Eduardo Reyes)  
Música: Agustín Lara, Osni Cassab  
Producción: Aries Films, CONACULTA, IMCINE, Tabasco Films  
Duración: 92 minutos  
Formato: 35 mm  
Color: Color

**Bienvenido, Welcome (1995)**

Dirección: Gabriel Retes  
Guión: Gabriel Retes, María del Pozo  
Fotografía: Chuy Elizondo  
Música: Ángel Romero  
Producción: Cooperativa Conexión, S.C.L., Cooperativa Río Mixcoac, Eduardo de la  
Bárcena, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Trata Films,  
Universidad de Guadalajara  
Duración: 102 minutos  
Formato: 35 mm  
Color: Color