



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
TEORÍA Y METODOLOGÍA

***AMELIA Y LA FÓRMULA SECRETA:***  
**EJEMPLOS DE LA INFLUENCIA DE LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS**  
**EN LA EXPERIMENTACIÓN NARRATIVA DEL CINE MEXICANO**

ENSAYO ACADÉMICO  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
**MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE**

PRESENTA:  
**FLOR DE MARÍA ZARZA MANDUJANO**

TUTORA PRINCIPAL:  
DRA. MARÍA HERRERA LIMA  
INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN FILOSÓFICAS

TUTORES:  
DR. EDWIN CULP MORANDO  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA  
DR. JAVIER RAMÍREZ MIRANDA  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., mayo de 2018



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.

## **Agradecimientos**

Agradezco a mis tutores por su paciencia. Especialmente al Dr. Edwin Culp quien con sus comentarios me alentó mi tema de investigación explorando otro camino para el análisis de cine mexicano. Y fundamentalmente a la Dra. María Herrera ya que sin su experiencia como investigadora, su apoyo y confianza la conclusión de esta tesis no hubiera sido posible. Gracias por ser unos excelentes profesionales y grandes personas, ha sido una grata sorpresa conocerles.

Mi agradecimiento también a la Coordinación del Posgrado en Historia del Arte y al Comité Académico por ser sensibles y comprensivos a las adversidades que se me presentaron desde la maestría hasta la conclusión de este trabajo. Y finalmente, aunque no menos importante, a los millones de mexicanos quienes con sus contribuciones hacen posible que nuestras investigaciones sean apoyadas a través del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, CONACYT. Gracias a todos.

## ÍNDICE GENERAL

<b>Introducción.....</b>	<b>4</b>
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>Una reflexión sobre el término experimental en el cine.....</b>	<b>7</b>
1.1 El cine: un descubrimiento científico .....	8
1.2 El cine: una práctica cultural.....	11
1.3 Los movimientos artísticos y el cine: la homologación entre vanguardia y experimental .....	19
<b>CAPÍTULO 2</b>	
<b>La narración en el cine experimental.....</b>	<b>24</b>
2.1 La narración y sus condiciones mínimas.....	26
2.2 Narración cinematográfica: la interacción con el espectador .....	29
2.3 Los elementos de la narración y el découpage como metodología de análisis narrativo.....	33
<b>CAPÍTULO 3</b>	
<b><i>La fórmula secreta</i> y <i>Amelia</i>: dos modos de experimentación narrativa influenciadas por las vanguardias artísticas del siglo XX.....</b>	<b>38</b>
3.1 Cine y vanguardias artísticas en México .....	43
3.2 El Cineclub: de la experiencia cinemática al encuentro de los estudios y la crítica acerca del cine.....	47
3.3 El 1° Concurso de Cine Experimental en México .....	48
3.3.1 <i>La fórmula secreta</i> : elementos de la narración.....	51
3.3.1.1 <i>La fórmula secreta</i> : el découpage como evidencia formal de la estructura narrativa.....	58
3.3.2 <i>Amelia</i> : elementos de la narración.....	65
3.3.2.1 <i>Amelia</i> : el découpage como evidencia formal de la estructura narrativa.....	67
3.4 <i>La fórmula secreta</i> y <i>Amelia</i> : Análisis de dos modos de narración en el 1° Concurso de Cine Experimental en México.....	74
<b>Conclusiones.....</b>	<b>79</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>83</b>
<b>Filmografía.....</b>	<b>85</b>

## Introducción

La motivación que me llevó a realizar esta investigación surgió unos meses antes de entrar a la maestría. En ese entonces me encontraba trabajando para la Filmoteca de la UNAM. Durante mi estancia como asistente en la subdirección de restauración se me encomendó la búsqueda de la película *Amelia* del director Juan Guerrero perteneciente al 1° Concurso de Cine Experimental en México realizado en 1965. El objetivo de esta encomienda fue la de completar la totalidad de las películas que participaron en el 1° Concurso de Cine Experimental para ser proyectadas en una retrospectiva en el FICUNAM. Ésta fue la detonante para que me interesara en el Concurso y en el corpus de películas que lo integraron. Particularmente dos cintas llamaron mi atención. Una fue *La fórmula secreta* ganadora del 1° Concurso y evaluada por la crítica cinematográfica de la época como la única realmente experimental. Ésta despertó mi curiosidad debido al juego narrativo que proponía y la manera en que confrontaba al espectador haciéndolo participe de la historia. La otra fue *Amelia*, que a diferencia del resto del corpus de películas que participaron en el Concurso, capturó mi atención porque presentaba una composición de la imagen y emplazamientos de cámara como mecanismos visuales para enriquecer la descripción de los personajes y sus estados de ánimo en la narración. Fue inevitable preguntarme en qué sentido estas dos películas aparentemente distintas en la manera de presentar sus historias podían ser experimentales. Y digo aparentemente, porque la investigación me llevaría a identificar elementos narrativos similares para construir sus respectivas historias.

Para responder esta pregunta fue necesario consultar diversas fuentes para entender a qué se le denominaba cine experimental y cuáles eran sus rasgos característicos. Luego de hacer una revisión bibliográfica de algunos autores como Jean Mitry y Sánchez-Biosca, me encontré con que ambos coincidían en agrupar a las películas que tenían influencias de las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX en la categoría de cine experimental. Otros autores, como Rees y Sitney destacaban la homologación entre cine de vanguardia y cine experimental advirtiendo que la categoría experimental era inexacta y que ésta cayó en desuso en los años cincuenta, siendo reemplazada por otras clasificaciones dependiendo el contexto histórico y el país. Algunos otros, argüían que este tipo de cine se caracterizaba por ser marginal, con presupuestos austeros, realizado con libertad creativa, centrado en sus posibilidades plásticas, opuesto a la narrativa convencional, fuera del *mainstream* y los circuitos comerciales.

Estos planteamientos acerca del cine experimental me permitieron inferir que los teóricos e historiadores podían situar históricamente este tipo de cine, clasificarlo y además analizarlo, pero ninguno de ellos daba una definición única que cumpliera con las exigencias de todos los rasgos atribuidos a éste. Ya que, las características antes mencionadas podían muy bien cumplir con la definición de otros términos también muy conocidos en la historia del cine como por ejemplo, el cine puro, cine independiente, cine de arte, cine ensayo, entre otros. De esta variedad de característica que distinguen al cine experimental, pero con la ausencia de una definición específica, mi investigación comenzó a trazar un posible camino de exploración para responder a mi pregunta inicial ¿en qué sentido las dos películas elegidas para la investigación eran experimentales? Mi curiosidad se intensificó al revisar que este Concurso fue convocado por el Sindicato de Técnicos y Manuales. Lo anterior, contradecía uno de los atributos que tenía el cine experimental: encontrarse en la periferia de la producción y distribución cinematográfica. Dado que algunas películas que participaron en el Concurso fueron realizadas con patrocinio estatal y con suficiente presupuesto, surgiría un cuestionamiento inevitable: cuál fue la definición o qué se entendió por cine experimental en el 1° Concurso.

Partiendo de esta problemática, desde un enfoque general que evite una idea simplificadora del desarrollo de las modernidades incluido el cine en México, esta investigación es una aproximación de la noción de cine experimental, de su surgimiento y de lo que se ha entendido por esta categoría. Para comprender mejor en qué sentido fueron denominadas 'experimentales' las películas *La fórmula secreta*, del director Rubén Gámez y *Amelia* de Juan Guerrero participantes en el 1° Concurso de Cine Experimental en México.

Dicho lo anterior, propuse la siguiente estructura para conducir mi investigación: para la primera parte del trabajo comencé por identificar, a partir de la descripción de un panorama general, algunas posturas teóricas acerca de qué se ha entendido como cine experimental. Para ello en la sección 1.1.- desarrollé la idea del cine como hecho científico y su transición a un medio de expresión. Posteriormente, en la sección 1.2.- describí de qué manera esta transición posibilitó su desarrollo como arte independiente de las demás artes, al convertirse en una práctica cultural. Finalmente, en la sección 1.3.- mostré cómo esta manifestación del cine como arte se relacionó con las vanguardias provocando que se asociara a una al cine experimental y al cine de vanguardia.

Para esta primera parte, un texto imprescindible para explorar este panorama de discusión fue *Experiment in the Film*, editado y compilado en 1949 por el crítico e historiador Roger

Manvell. El libro fue importante para esta investigación puesto que reúne una serie de ensayos que postulan que el término experimental acompañó el desarrollo cinematográfico desde su periodo más temprano. Estos críticos y cineastas describen de qué manera la experimentación fue crucial para el desarrollo del cine como arte autónomo en el contexto de sus respectivos países de origen. La revisión de autores como Brunius, Manvell y Roshal evidencia el hecho de que el término experimental surge con el cine y se desarrolla con éste continuamente. Por lo tanto, desde que el cine surge como adquisición científica en la búsqueda de posibilidades expresivas, la experimentación moviliza su desarrollo como un arte autónomo y lo consolida como práctica cultural en un sentido amplio. Este punto en común puede ser reforzado por otros críticos de arte de principios de siglo XX como Canudo, y autores contemporáneos como Gaudreault.

Posteriormente en el segundo capítulo, desarrollé un atributo fuertemente asignado al cine experimental, me refiero al carácter no-narrativo. Por ello, en la sección 2.1.- me propuse relajar el término de “narración” a sus condiciones mínimas para problematizar el carácter no-narrativo del cine experimental y que frecuentemente se le concede para distinguirlo del cine narrativo clásico. Una vez descrito el término de narración, en la sección 2.2.- expliqué la importancia del proceso de interacción entre el espectador y la narración, ya que en este proceso de interacción se construye la historia. Para finalmente, en la sección 2.3.- señalé la ruta metodológica que seguí en el análisis de las formas cinematográficas de las películas *La fórmula secreta* y *Amelia*, pertenecientes al 1° Concurso de Cine Experimental en México. Lo anterior, con el objetivo de identificar en qué sentido fueron o no experimentales estas propuestas audiovisuales desde un análisis narrativo.

Finalmente, en el tercer capítulo expuse qué ocurrió con el término ‘experimental’ en México, en dónde es posible ubicarlo y cuáles fueron las características que se le atribuyeron en el 1° Concurso. De manera que en la sección 3.1.- describí algunas de las vanguardias artísticas que influenciaron a éste en México. Después, en la sección 3.2.- describí de qué manera los espacios como el cineclub promovieron la discusión acerca del cine. Posteriormente, en la sección 3.3.- examiné lo que representó la plataforma del 1° Concurso de Cine Experimental; y por último, en la sección 3.4.- analicé la narración cinematográfica de *La fórmula secreta* y *Amelia*. Hasta aquí el enfoque antes descrito y desarrollado en esta investigación me ayudo para responder mis cuestionamientos iniciales partiendo de lo siguiente: enunciar brevemente el contexto, los espacios y algunas vanguardias artísticas nacionales e internacionales que posiblemente influenciaron estas películas.

## CAPÍTULO 1

### Una reflexión sobre el término experimental en el cine

Es común encontrar que la noción de 'cine experimental', ampliamente asimilada en la jerga de teóricos, historiadores y críticos en el ámbito de la investigación cinematográfica, sea usada como una particularidad concedida a un tipo de cine. Un vasto repertorio de películas caracterizadas por el empleo de prácticas y procedimientos que tienden a usar elementos innovadores es denominado experimental. Además, usualmente, las películas experimentales se asocian a diferentes contextos históricos, económicos y sociales. Cada contexto le confiere al cine experimental un nuevo repertorio de películas que ponen en evidencia el uso innovador de recursos estéticos y técnicos al contar historias.

No existe una descripción que sea unívoca acerca del término 'experimental' en la investigación de cine. Por este motivo describir qué es lo que hace que una película sea experimental resulta controvertido. Ya que en general, entre los atributos que se le han conferido al cine experimental se encuentran tener una estructura no-narrativa (o tener una narrativa y un lenguaje alternativo al cine convencional); caracterizarse por la innovación temática, estética y técnica; y generar reflexividad en el espectador. Por otro lado, las películas incluidas en esta categoría de experimental son el resultado de diferentes contextos como: las limitaciones en su posibilidad de financiamiento; encontrarse en la periferia de la producción y distribución cinematográfica; estar influenciadas por disciplinas y escuelas artísticas; ser una manifestación de grupos y movimientos sociales; ser proyectadas en circuitos de exhibición reservados a grupos determinados, etc. En resumen, por una parte, la noción de cine experimental es empleada, por los especialistas en el tema, como una categoría para identificar, analizar y clasificar un amplio repertorio de películas que incluyen en su forma cinematográfica los atributos mencionados. Mientras que, por otra, el cine experimental se caracteriza por surgir como objeto cultural de ciertos contextos.

La noción de 'cine experimental' ha sido descrita mediante el uso de un conjunto de atributos que muy difícilmente pueden conformar un cuerpo teórico coherente. No existe una descripción que sea unívoca acerca del concepto 'experimental' en la investigación de cine. Por este motivo describir qué es lo que hace que una película sea experimental resulta controvertido. Por ejemplo, es un hecho que para nombrar al cine experimental se han empleado numerosos nombres, entre los que se encuentran: el cine de arte, el cine puro, el cine abstracto, el cine ensayo, el cine *underground*, el cine independiente, el cine marginal,

cine de vanguardia, etcétera. No obstante, en esta investigación me referiré, por ahora, a este tipo de cine como 'cine experimental'.

En general, entre los atributos que se le han conferido al cine experimental se encuentran tener una estructura no-narrativa; caracterizarse por la innovación temática, estética y técnica; y generar reflexividad en el espectador. Por otro lado, las películas incluidas en esta categoría de experimental son el resultado de diferentes contextos como las limitaciones en su posibilidad de financiamiento; encontrarse en la periferia de la producción y distribución cinematográfica; estar influenciadas por disciplinas y escuelas artísticas; ser una manifestación de grupos y movimientos sociales; ser proyectadas en circuitos de exhibición reservados a grupos determinados, etc. Por una parte, la noción de cine experimental es empleada, por los especialistas en el tema, como una categoría para identificar, analizar y clasificar un amplio repertorio de películas que incluyen en su forma cinematográfica los atributos mencionados. Mientras que, por otra, el cine experimental se caracteriza por surgir como objeto cultural de ciertos contextos. Por lo tanto, en lo que sigue mi propósito será identificar, a partir de la descripción de un panorama general, algunas posturas teóricas acerca de qué se ha entendido como cine experimental.

### **1.1 El cine: un descubrimiento científico**

La categoría experimental asociada al cine contribuyó al desarrollo de este medio como un dispositivo de expresión cultural y de entretenimiento. Es decir, el descubrimiento científico que supuso el cinematógrafo suscitó la búsqueda de nuevas posibilidades de representar la realidad e indagar cómo es que se configuraban los elementos técnicos que ofrecía este aparato. Pioneros y artista, a partir de ejercicios experimentales, descubrirían las posibilidades técnicas, prácticas y teóricas de esta adquisición científica para la elaboración de diferentes formas de representación audiovisual. Debido a la experimentación, el cine comenzaría a descubrir sus alcances y limitaciones como medio de expresión independiente, en sus modos de producirse. La curiosidad y destreza de sus creadores hicieron que el descubrimiento científico luego se convirtiera en un medio de exploración artístico. Para ello, por una parte, incluirían dentro de la experimentación la influencia de otras artes. Y por el otro, los estilos de los movimientos artísticos de principios del siglo XX. De este modo, se

desarrollaron las prácticas, estructuras formales y técnicas que configuran el lenguaje del cine.<sup>1</sup>

El cine como descubrimiento científico consistió en la posibilidad de fijar y dar movimiento a la imagen a través de un dispositivo mecánico. Este dispositivo mecánico se compuso de un soporte flexible introducido en un aparato al cual llamaron cinematógrafo. El soporte flexible de nitrato de celulosa estaba recubierto por una capa sólida compuesta por una gelatina y cristales fotosensibles cuya función fue impresionar imágenes latentes. El cinematógrafo tenía la función de capturar imágenes y también de proyectarlas. Así, este dispositivo además de fotografiar la realidad, también podía proyectar estas imágenes. Pero el gran avance tecnológico de éste era su capacidad de proyectar las imágenes con la ilusión de movimiento. Esta ilusión dependía de la velocidad con que la luz mostraba cierto número de fotogramas de nitrocelulosa a través de un lente.

En *Experimental Film in France* Jacques B. Brunius afirmó que “cuando un experimento científico tiene éxito por el simple hecho de alcanzar su fin, éste deja de ser experimento para convertirse en adquisición científica, en hecho científico.”<sup>2</sup> Este hecho científico se logró cuando luego de mucha experimentación se consigue la fijación de imágenes en movimiento en el cinematógrafo. Aunque antes de éste, ya existían prototipos de cámara que podían impresionar el movimiento como el kinetoscopio de Edison, fue el cinematógrafo como adquisición científica el que propiciaría al cine.

Es un hecho que la experimentación condujo al descubrimiento científico. Sin embargo, algo más que solo la capacidad de capturar y fijar imágenes se hizo necesario para que el cine se convirtiera en una manifestación artística. Para lograr este objetivo se recurrió a nuevas formas de experimentación con diferentes finalidades. Dentro de estas finalidades el empleo del dispositivo se influenció de otras artes como la pintura, el teatro, la fotografía, la arquitectura y la literatura. Estas influencias fueron las que moldearon los alcances del dispositivo como medio expresivo.

La influencia de artes como la pintura provocó que a finales del siglo XIX en Francia, los hermanos Lumière experimentaran con el registro hechos cotidianos aplicando la composición plástica de la pintura para encuadrar acciones.

---

<sup>1</sup> Con prácticas me refiero a las diferentes formas en que se usó el cine, es decir, como documento audiovisual, entretenimiento y expresión artística. Mientras que, las estructuras formales son todas las construcciones narrativas y estilísticas de esas prácticas cinematográficas.

<sup>2</sup> Jacques-Bernard Brunius, “Experimental Film in France,” en *Experiment in the Film*, Ed. Roger Manvell (Londres: The Grey Walls Press, 1949), 62 [mi traducción].

En el caso de la influencia del teatro y la arquitectura, Méliès experimenta con las posibilidades mecánicas del aparato y por accidente descubre la “magia en el cine.” Este pionero aprovechó una inconsistencia en el funcionamiento de arrastre del cinematógrafo como recurso para hacer aparecer y desaparecer actores en sus historias. Sin embargo, es indudable que antes de descubrir este recurso tan distintivo del cine, Méliès aún estaba muy fuertemente influenciado por el teatro e incluso por la arquitectura en la construcción de sus escenografías a la hora de contar sus historias.

Por su parte, en México con la llegada del cinematógrafo en 1896 muchos fotógrafos filmaron las “vistas,” una herencia de la fotografía. En éstas se representaba la idea de las tarjetas postales, su objeto eran los paisajes del país, del extranjero y actos oficiales.<sup>3</sup>

Mientras que, en el caso de la experimentación de las formas narrativas del cine con la influencia de la literatura se destaca Griffith. Eisenstein escribió *From: Dickens, Griffith, and the Film Today* en donde afirma que Griffith fue influenciado por la literatura de Dickens en la aplicación del entrelazamiento paralelo. El recurso saltar de una historia a otra condujo a la incipiente idea del montaje paralelo, que ya antes había sido desarrollada por Dickens en su manera de escribir. Griffith convertiría esta noción de saltar de una historia a otra, presente en la forma narrativa de Dickens, en una técnica cinematográfica. Por esta razón Griffith es considerado un pionero en el desarrollo del cine.<sup>4</sup>

Gracias a estas influencias de otras disciplinas artísticas se puede sugerir la transición del hecho científico a la adquisición de técnicas propias del cine. Luego de la novedad que representó el cinematógrafo como hecho científico, sus pioneros se mostraron interesados por las posibilidades expresivas que ofrecía. Por ejemplo, este interés se manifestó en películas como *Le Voyage dans la Lune* de Méliès, quien recupera esta historia literaria de Verne utilizando recursos del guión teatral adaptando la historia en una puesta en escena. Otro ejemplo fue la labor de La Escuela de Brighton en Inglaterra. Esta escuela experimentó con las posibilidades expresivas del dispositivo y fueron pioneros en lo que posteriormente se interpretó como la técnica del montaje paralelo. Entre los recursos empleados por Smith y Williamson dentro de esta escuela se destacan la sobreimpresión, la panorámica, el travelling y la acción paralela. Este último explotó el recurso de la fragmentación de una escena en

---

<sup>3</sup> Eduardo de la Vega Alfaro et al., *Cine y Revolución. La revolución mexicana vista a través del cine* (México: Conaculta/ Imcine/ Cineteca Nacional, 2010), 57.

<sup>4</sup> Sergei Eisenstein, “From: Dickens, Griffith, and the Film Today,” en *Film Form: Essays in Film Theory*, Ed. y Trad. Jay Leyda (Estados Unidos: Harvest Book/ Harcourt Inc., 1977), 195-255.

varios planos, lo que en particular dio pie al desarrollo del montaje posteriormente. De esta manera el cinematógrafo comienza a configurarse como un medio de expresión.

A modo de resumen André Gaudreault, en *Cine y Literatura* se refiere a tres períodos en los que entiende el cine en este proceso de adquisición técnica con fines expresivos:

- a) el período de la película de un solo plano: solamente filmación;
- b) el período de la película de varios planos no continuos: filmación y montaje, pero sin que el primero se efectúe de manera verdaderamente orgánica en función del segundo;
- c) el período de la película de varios planos continuos: filmación en función del montaje.<sup>5</sup>

De acuerdo a este marco de análisis, los Lumière y las vistas se encuentran en a) dado que sus películas eran concebidas en un solo plano. Por otro lado, Méliès, aunque aún concibe sus películas en un solo plano comienza a hacer cortes que representan cambios temporales o espaciales en la historia lo que lo posiciona en una transición de a) hacia b). Por último, La Escuela de Brighton afina la calidad expresiva de contar una historia experimentando con recursos de montaje incipientes, lo cual cabe dentro de una transición desde b) a c).

En resumen, el cine como adquisición científica comienza a configurarse como medio de expresión que involucra elementos técnicos propios resultantes de la experimentación de pioneros y artistas con el dispositivo. La experimentación desencadenó que el cine estableciera muchos de sus elementos técnicos, al mismo tiempo que se continuaba con la búsqueda de alternativas a los resultados ya conocidos. Es en esta búsqueda que la experimentación técnica se establece como una práctica cultural.

## **1.2 El cine: una práctica cultural**

Para principios del siglo XX, los procesos como el advenimiento de las revoluciones industriales, la transformación de los espacios y las ideologías resultantes de la transición de una economía rural a la de una economía urbana y mecanizada; así como, la innovación científica cambiaron drásticamente los modos de vida. Lo anterior, generó un ambiente propicio para que se pusiera en marcha una cultura que miraba hacia el futuro con la convicción de que el progreso tecnológico e industrial conduciría a la sociedad al bienestar. Así, los artistas pertenecientes al movimiento impresionista del siglo XIX y principios del XX manifestaron en sus obras estos cambios sociales drásticos. Ellos expresaron el cambio que se

---

<sup>5</sup> André Gaudreault. "Cine de los primeros tiempos y narrativa," en *Cine y literatura: narración y mostración en el relato cinematográfico*, Trad. Raquel Gutiérrez Estupiñán (México: Universidad del Arte/ Educación y Cultura, 2011), 48.

vivía en esta época al representar la urbe y su ritmo acelerado en vez del típico paisaje campestre. Por otro lado, una vez que la vida moderna se fue normalizando y aparecen innovaciones tecnológicas como la fotografía, y posteriormente el cine, artes como la pintura se liberarían de su carácter imitativo de la realidad. Por ejemplo, los artistas expresionistas de las primeras dos décadas del siglo XX se vuelcan a un arte personal en el que predomina una visión más subjetiva e interior a la hora de elaborar sus obras a diferencia de los impresionistas que se mostraban más interesados en el proceso mismo de la modernización.

En este contexto de progreso tecnológico e industrial, y luego de que el cinematógrafo comenzó a ser mirado no sólo como hecho científico, sino como medio de expresión con técnicas propias, fue que los círculos artísticos se interesaron en él. En particular, la innovación tecnológica del cinematógrafo provocó reacciones encontradas en los círculos artísticos. Las experimentaciones con este dispositivo mecánico en los primeros años de su aparición le confirieron usos dirigidos al registro de la realidad y la ganancia económica resultante de su capacidad de entretener al público. Por consiguiente, los usos del cinematógrafo no fueron interpretados de la mejor manera por los artistas. Éstos lo dejaban fuera de lo que se consideraba como arte, usualmente porque los contextos de exhibición en los que se proyectaban las películas eran lugares asociados a la cultura popular como los circos, el *vodevil* y el *peep show*, todos relacionados al espectáculo. Otro motivo por el que el cine no era considerado un arte independiente es porque éste parecía depender demasiado de artes como el teatro, la literatura y la pintura. Esta dependencia causó que el cine fuera tomado como un mero medio de acceso al arte y no una forma de arte autónomo. Aunque, algunos pintores y literatos resaltaron ciertas características del cinematógrafo como un medio mecánico sofisticado, multitudinario y que producía efectos en la imagen como cierta vertiginosidad y ubicuidad, ninguno lo consideraba como arte.

Así, para los movimientos artísticos el cine en la etapa del descubrimiento científico no era considerado más que un espectáculo equiparable a trucos de magia. Sin embargo, esta caracterización no duraría mucho tiempo. Uno de los críticos de arte que comienza a valorar el cine de otra manera fue Ricciotto Canudo. Este autor fue uno de los primeros en advertir que el cine podría ser una adquisición artística en un escrito publicado en Francia en 1911 con el título *Naissance d' une Sixième Art*. En este manifiesto sostiene que el cine es un arte plástico nuevo intrínsecamente vinculado a la ciencia. Canudo enfatiza que contrario a la pintura que captura momentos estáticos, el cine permite la documentación estética de la velocidad y el movimiento. Este hecho cambia rotundamente la forma en la que se representa el mundo y

sus elementos.<sup>6</sup> Otro ejemplo de un crítico que evidencia el carácter artístico del cine es el historiador de cine Roger Manvell quien en 1949 edita y compila una obra titulada *Experiment in the Film*. Ésta reúne una serie de ensayos que describen las causas y desarrollo de lo experimental en el cine por la pluma de críticos y cineastas en el contexto de sus respectivos países de origen. Sus escritos realizan una revisión histórica acerca de las prácticas cinematográficas y su experimentación en las películas desarrolladas durante los primeros cincuenta años del siglo XX. En términos generales, el objetivo de esta publicación fue el de hacer evidente que el cine fue el gran descubrimiento artístico del siglo XX.<sup>7</sup>

Después de la invención del cine y su equiparación a un artilugio de entretenimiento no pasaría mucho tiempo para que éste fuera interpretado como un arte. La concepción de que el cine podría ser más que un espectáculo fue puesta en marcha por artistas que vieron en este medio de expresión la oportunidad de representar sus ideas y posturas. El cine ofreció una sofisticación suficiente como para que algunos artistas se interesaran en usarlo como vehículo para sus propósitos. No obstante, las posibilidades del dispositivo mecánico no estaban agotadas, y estos artistas continuaron con la experimentación de este medio sobre el camino recorrido por los pioneros. De esta manera, lo experimental provocó un cambio en la manera de ver el dispositivo; ya que, los artistas explorarían las rutas conocidas por los pioneros y buscarían procedimientos alternativos a lo ya establecido para expresar sus ideas a través de este medio. Lo anterior, resultaría en una multiplicidad de formas narrativas y estilísticas en el cine y verían en éste un tipo de arte. Manvell advierte que la naturaleza del experimento artístico es muy propia del desarrollo del arte. Así, el cine comienza a configurarse como medio autónomo:

El cine es un arte de expresión nuevo e independiente. Pertenece a las artes narrativas, ya que desarrolla su tema (ya sea por la historia o argumento) en el transcurso del tiempo. Es un medio para contar historias que pertenecen al grupo dramático, ya que sus personajes tienen que ser personificados. Pero es un medio nuevo e independiente, porque puede dar a su tema de discusión, al igual que lo hacen todas las grandes artes, la ventaja de sus propios medios de expresión.<sup>8</sup>

De este modo, el cine es un nuevo arte que posee sus propias facultades de expresión y que “son los artistas deleitados por la disputa técnica de la expansión de este medio de expresión

---

<sup>6</sup> Ricciotto Canudo Scott, “The Birth of the Sixth Art (France, 1911), en *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*, Ed. Scott MacKenzie (California: University of California Press, 2014), 595-603.

<sup>7</sup> Roger Manvell, “The New Art of the Film,” en *Experiment in the Film*, Ed. Roger Manvell (Londres: The Grey Walls Press, 1949), 5-6.

<sup>8</sup> Manvell, “The New Art of the Film,” 17 [mi traducción].

los que revelan nuevos horizontes.”<sup>9</sup> Como ejemplo de estos artistas, el autor se refiere a las películas de Griffith, Pudovkin, Eisenstein y Grierson. Estas obras manifiestan el paso del cine de los pioneros al cine como arte debido a su carácter experimental. Estas películas experimentales se distinguieron por ser innovadoras técnica y artísticamente sentando las bases del lenguaje cinematográfico.

En menos de cincuenta años el cine se perfiló como medio artístico en un momento en el que su desarrollo fue asombrosamente rápido en comparación a otras disciplinas. Esto representa una notable demostración de auge artístico. Manvell explica que la experimentación fue fundamental como impulso para los artistas. Esta experimentación es el deseo del artista de desarrollar el alcance técnico del medio de modo que sea adecuado para expresarse.<sup>10</sup> Para este autor algunas de las películas que demostraron esta experimentación se encuentran *The Great Train Robbery*, 1903; *The Birth of a Nation*, 1915; *Mother*, 1926; *October*, 1928; *The Passion of Joan of Arc*, 1928; *Kameradschaft*, 1932; *Song of Ceylon*, 1935; *Ivan the Terrible*, 1944; y *Paisa*, 1946.<sup>11</sup>

Otro autor que enfatiza en la importancia de la experimentación en el cine es Grigori Roshal. Éste considera también que el cine como arte es el resultado de la experimentación de los artistas. En el artículo *The Soviet Film* Roshal se pregunta qué es lo experimental y su relación con la labor de los artistas:

¿Qué es lo experimental en el cine? Una nueva solución de problemas, un nuevo uso de ciertos elementos inherentes en el arte, el descubrimiento de nuevas aproximaciones. [...] El cine es un tipo particular de arte. Este es un arte nacido de un alto logro técnico. Las posibilidades de la cinematografía han crecido, y crecerán, junto con el desarrollo científico y tecnológico. [...] El dominio del cine como medio reside en la capacidad del artista de adaptar estos recursos técnicos para los propósitos del arte, en la interpretación de ideas avanzadas de nuestro tiempo.<sup>12</sup>

Este autor, en el mismo sentido que Manvell, se refiere específicamente a la experimentación técnica en el cine como un medio idóneo para el artista. Para Roshal, las películas que se hacían en la Unión Soviética desde 1919 y hasta la década de los cuarenta son el resultado de las innovaciones técnicas y creativas surgidas de la idea de que el verdadero artista que experimenta con el cine no se limita sólo a registrar la vida. Sino que éste:

[...] se esfuerza por reflejar sus propias leyes para indicar el curso de su desarrollo en la conformación de la vida, él ocupa la misma posición de comando en moldear la vida como

---

<sup>9</sup> Manvell, “The New Art of the Film,” 17 [mi traducción].

<sup>10</sup> Manvell. “The New Art of the Film,” 25-26.

<sup>11</sup> Manvell, “The New Art of the Film,” 25.

<sup>12</sup> Grigori Roshal, “The Soviet Film,” en *Experiment in the Film*, Ed. Roger Manvell (Londres: The Grey Walls Press, 1949), 153 [mi traducción].

lo hacen los filósofos, los científicos y los políticos. Por esto la definición de Stalin de los maestros del arte como los ingenieros del alma humana.<sup>13</sup>

En el contexto soviético antes de Stalin, Lenin sería uno de los promotores que vería en el cine un potente medio para llegar al pueblo soviético.<sup>14</sup> En este sentido Roshal consideró que el verdadero experimento siempre une la innovación de la forma con la idea subyacente sin dejar de lado lo que afecta a las personas. Por lo tanto, para Roshal el cine soviético fue desde el principio un cine experimental. Los ejemplos más claros de artistas que manifiestan esto se encuentran Eisenstein, Kulechov, Pudovkin y Dovhenko quienes usaron los recursos del montaje y la edición para moldear la vida del pueblo soviético.

En el proceso de experimentación el cine no se agotó en la forma dramática. Por ejemplo, Roman Karmen en *Soviet Documentary* afirma que el experimento de Dziga Vertov basado en equiparar el ojo humano al de la lente de la cámara (y que hoy conocemos como toma subjetiva) agregó al medio una gran cantidad de torsiones y giros a lo que fue filmado. Este recurso experimental llamado cine-ojos [*kino-eyes*] consistió en filmar todo lo que acontecía en las calles de una ciudad desde la perspectiva de un lente, similarmente a como se percibe desde los ojos. Sin embargo, según Karmen el gran valor de Vertov y su cine-ojos se encontraría “en abrir nuevos caminos en la búsqueda de significados no descubiertos de forma expresiva para representar la vida a través de la cámara.”<sup>15</sup>

En esta capacidad de mirar el dispositivo como un potencial técnico y artístico se desarrollaría la configuración de su lenguaje, el lenguaje del cine. Éste consiste en todo aquello que vemos en una película logrado desde la técnica. Siempre considerando que el desarrollo de películas está circunscrito a ciertos contextos económicos, políticos, culturales, sociales, etc., que de alguna manera u otra influyen esta forma de arte. Identificar el modo en el que los contextos mencionados influyen al cine resulta complejo. No obstante, parece claro que el cine sí se influye de estos contextos dado que los artistas se enmarcan dentro de ellos. El contexto revolucionario de la Rusia Soviética descrito anteriormente ciertamente influyó a sus artistas, incluyendo el caso del cine. Por ejemplo, Manvell considera que la influencia social en el cine es crucial a la hora de establecer qué películas tienen el valor de ser experimentales. De acuerdo al autor el sólo hecho de la experimentación del medio mecánico

---

<sup>13</sup> Roshal, “The Soviet Film,” 154 [mi traducción].

<sup>14</sup> Para otras aproximaciones a esta cuestión véase Vladimir Ilyich Lenin, “Lenin Decree (USSR, 1919),” en *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*, Ed. Scott MacKenzie (California: University of California Press, 2014), 19.

<sup>15</sup> Roman Karmen, “Soviet Documentary,” en *Experiment in the Film*, Ed. Roger Manvell (Londres: The Grey Walls Press, 1949), 173 [mi traducción].

no es suficiente para que se interprete al cine como experimental, sino que es necesario también que en la producción de cine experimental se manifieste la influencia de problemáticas sociales. Debido a este constreñimiento Manvell marca una diferencia entre lo experimental y lo no experimental al afirmar que no todas las películas artística y técnicamente innovadoras son necesariamente experimentales.

Por ejemplo, de acuerdo a la visión del autor las películas abstractas de Norman McLaren, Oskar Fischinger y Fernand Léger no pueden ser consideradas como películas experimentales. Manvell arguye que las películas experimentales tienen que ser innovadoras y son elegidas porque de una manera u otra representan la expansión de la técnica al servicio de la ampliación de los sujetos sociales. Aunque las películas abstractas ofrecen ciertos tipos de expansión técnica, resultan insuficientes en la profundización de temáticas acerca de la sociedad y sus problemas. De acuerdo al autor las películas épicas como *Intolerance* y *October*; las melodramáticas, como *Jeanne Ney* y *Le Jour se lève*; las realistas, como *Mother* y *Kamaradschaft*; las poéticas, como *La Passion de Jeanne d'Arc* y *Song of Ceylon*; la surrealista como *L'Age d'Or*; y la formalista como *Ivan the Terrible* forman parte de las películas que sí incluirían este aspecto social.<sup>16</sup>

No obstante, el compromiso de Manvell parece ser demasiado restrictivo. El cine abstracto ofrece posibilidades expresivas nuevas. Desde la experimentación material y técnica, estas películas rompen con el cine como una vinculación a lo social y desarrollan películas diferentes a las producciones habituales de su época. Con fuertes influencias de la pintura y de movimientos artísticos como el dadaísmo y el surrealismo películas como *Entr'acte* de René Clair y *Le Ballet Mécanique* de Fernand Léger fueron trabajos que salieron de toda posible institución del cine en la segunda década del siglo XX. Estas películas no fueron proyectadas en salas de cine, no respetaron el procedimiento de exposición, copiado y ensamblado del soporte. Tampoco tomaron en cuenta el carácter representativo del cine, recurrieron a la fragmentación y no a la continuidad; alteraron la duración, el formato, la velocidad y el montaje entre otras características. Sin embargo, a diferencia de lo propuesto por Manvell, estas películas son parte importante del desarrollo experimental del cine. Por ejemplo, considérese la notable secuencia del viaje interestelar en *2001: A Space Odyssey* de Kubrick que usa el recurso de las imágenes abstractas para ilustrar el viaje a través del espacio. Incluso, se podría argumentar que estas películas cuestionarían desde otro ámbito la condición humana. Estas películas manifiestan la percepción del hombre de una modernidad

---

<sup>16</sup> Manvell, "The New Art of the Film," 31.

mecanizada y muy lejana al orden natural. De este modo, el cine abstracto también podría ser el producto de las influencias de su época.

Otro atributo que Manvell reconoce del cine experimental es que sus artistas fueron aquellos que experimentaron fuera del código general de entretenimiento en el cine, y con frecuencia, en contra de las exigencias de la falta de financiamiento. Estos innovadores se interesaron en hacer películas para satisfacer sus necesidades como artistas. A diferencia de otros realizadores que utilizaban los recursos del medio para satisfacer a un público fácilmente excitado por historias más simples y las técnicas más sencillas de las películas comerciales de Hollywood.

Posteriormente, la llegada del cine sonoro significó para los artistas otro constreñimiento para elaborar sus películas debido al elevado costo de la producción que este nuevo recurso tecnológico añadía. No fue tan fácil para los artistas adecuarse a esta novedad. Sin embargo, en muy poco tiempo notaron que el sonido podría incorporar nuevas posibilidades expresivas a sus películas. Algunos cineastas dispuestos a experimentar estaban patrocinados, como en los casos de Eisenstein, Kulechov, Pudovkin y Dovhenko por el Estado Soviético. También Grierson y documental británico corrieron esta suerte. Sin embargo, lo experimental, a partir de este momento, tendió a permanecer al margen de las películas destinadas a públicos masivos.<sup>17</sup>

Aunque usualmente se considera que las películas experimentales tienen un ingrediente autorial muy marcado, esto no es necesariamente el caso. Manvell distingue dos maneras en la que los artistas realizan sus películas experimentales. Una manera es individual y la otra es colectiva. Al igual que otras artes como la arquitectura, la música y el teatro, que requieren de la colaboración de especialistas y un equipo técnico, el cine no resulta ser la excepción. Y enfatiza como ejemplo las colaboraciones del camarógrafo Bitzer y Griffith, o el trabajo de cámara de Tissé bajo la dirección de Eisenstein:

La historia del experimento en el cine es la historia de la imaginación aplicada por individuos quienes a menudo trabajaron solos, sometiendo a sus técnicos exclusivamente a sus propósitos, o que han construido equipos en torno a ellos que entienden sus estilos individuales y su manera de trabajar.<sup>18</sup>

Manvell afirma que los artistas que se expresan mediante el cine han optado por dos caminos. O trabajar guiando a sus técnicos para obtener un resultado individual; o bien, trabajar en un

---

<sup>17</sup> Manvell, "The New Art of the Film," 29.

<sup>18</sup> Manvell, "The New Art of the Film," 16 [mi traducción].

equipo de especialistas que conocen los objetivos del realizador y que aportan en la producción elementos creativos.

Lewis Jacobs en *Avant-Garde Production in America* también comenta el carácter marginal de las condiciones de producción del cine experimental. En particular, acerca de la gran cantidad de producción *mainstream* del cine industrial y de la producción esporádica de cine experimental en Estados Unidos. Este autor enfatiza que si bien en Europa el término experimental o vanguardia se caracterizó por tener una connotación intelectual, en Estados Unidos se le atribuyó a las películas de corte *amateur*.<sup>19</sup> Este cine, por el hecho de ser marginal, podía aprovechar cierta independencia de Hollywood en términos de los temas que podía tocar y de las prácticas técnicas e incluso estéticas que usualmente mostraba la industria; es decir, éste tiene ciertas libertades para la experimentación.

Como ya mencioné anteriormente, hablar del cine experimental como algo unívoco resulta poco plausible. No obstante, podemos delinear tres características con las que el cine experimental usualmente puede ser interpretado. 1) La caracterización cine de arte, cine de vanguardia y el cine experimental tiende a referirse a lo mismo. 2) El cine experimental tiene que mostrar innovación técnica y artística, y además debe expresar el contexto y las problemáticas sociales de su época. Y 3) los modos de producción a los cuales recurren los artistas se ven limitados en recursos económicos, lo cual les otorga un carácter marginal respecto a las industrias de producción del *mainstream*. Estos tres puntos tienden a incluir al cine experimental en una categoría confusa relacionada sólo a lo que está fuera de lo convencional.

Para finalizar con lo que se ha considerado cine experimental nos encontramos con que hay una recurrencia de posturas en homologar al cine experimental con el cine de vanguardia. Son los atributos del cine experimental como la vinculación de las vanguardias artísticas y de su desarrollo como medio artístico influenciado por otras artes las que han propiciado caracterizar al cine experimental como equivalente al cine de vanguardia o cine de arte. Para poder seguir dando cuenta de lo que es el cine experimental se hace necesario enfatizar la importancia de la influencia de las vanguardias artísticas del siglo XX. En el siguiente apartado desarrollo este panorama.

---

<sup>19</sup> Manvell, "The New Art of the Film," 113.

### 1.3 Los movimientos artísticos y el cine: la homologación entre vanguardia y experimental

El cine experimental ha sido una noción que se ha usado para categorizar películas que a lo largo del desarrollo histórico del cine se convirtieron en un medio de expresión para los artistas provenientes de otras artes como la literatura, la pintura, el teatro y la música. Estos artistas encontraron en el cine un vehículo que se ajustaba a sus necesidades para expresarse; entre los que podemos mencionar se encuentran Walter Ruttmann, Hans Richter, Oskar Fischinger y Viking Eggeling quienes desde la pintura exploraron con las posibilidades del soporte cinematográfico. Por ejemplo, Kuenzli afirmó:

Pintores cubistas, futuristas, dadaístas y constructivistas, obsesionados con la captura de la sensación de movimiento físico en sus trabajos, vieron en el cine un medio para superar el carácter estático de la pintura a través de imágenes en movimiento.<sup>20</sup>

La afiliación de las vanguardias artísticas con el cine produciría posibilidades expresivas novedosas que contribuyeron a la ampliación de su técnica. La combinación de la experimentación de las vanguardias artísticas con el dispositivo material y las influencias de las formas narrativas de otras artes promovieron el uso de ciertos recursos técnicos que le darían al cine la categoría de experimental. Dentro de los elementos estéticos que fueron el resultado de la experimentación de la técnica en el cine se pueden mencionar: la deformación de la visión resultado de un uso innovador de la cámara; la fragmentación con la que se cuentan las historias; y temáticas más personales en las que se resalta la visión del artista. Entre los movimientos artísticos de principios de siglo que influenciarían al cine se destaca el futurismo y el dadaísmo. El primero por su interés respecto de la industrialización, la máquina y el progreso. Y el segundo por su carácter revolucionario contrario a la visión del arte tradicional, y apartado de las galerías y de los círculos establecidos del arte. Dentro de los artistas de ambos movimientos que exploraron con el medio cinematográfico se pueden destacar a Marinetti, Bragaglia, Man Ray y Duchamp.<sup>21</sup>

Manvell enfatiza que el progreso del arte es implacable y que “cada siglo debe ser atendido y cada nueva generación artística absorbe los logros de sus predecesores y asume sus habilidades como parte de su herencia.”<sup>22</sup> El surrealismo y dadaísmo en España y Francia; la escuela psicológica del cine en Alemania y la influencia del futurismo en la Rusia Soviética

---

<sup>20</sup> Rudolf E. Kuenzli, *Dada and Surrealist Film* (Boston: MIT Press, 1996), 1 [mi traducción].

<sup>21</sup> Para otras aproximaciones a esta cuestión véase Laura Rosseti Ricapito, *Videoarte herencia histórica: del cine experimental al arte total* (México: UAM Xochimilco, 2011), 27.

<sup>22</sup> Manvell, “The New Art of the Film,” 26 [mi traducción].

contribuyeron enormemente a la expansión técnica del cine. Todas estas vanguardias y su relación con el cine propiciaron la experimentación y el establecimiento del cine como arte.

Tal como la definición de experimental apuntó a la innovación, la vanguardia es un concepto bastante utilizado para describir aquello que se encuentra a la cabeza y que se opone a lo establecido. Jacques-Bernard Brunius afirma que la confusión acerca del término experimental y su definición no solo afecta a la noción experimental, sino que también al término francés “vanguardia”. Las dos nociones son confusas a la hora de ser usadas para distinguir cierto tipo de películas. Sin embargo, este autor adopta el término de cine de vanguardia, porque lo considera menos ambiguo que el de cine experimental. Es más fácil dar cuenta de la actitud del artista de elaborar productos originales e innovadores en términos de pertenencia a una vanguardia. Todo arte tiene un frente de innovación que está a la vanguardia.<sup>23</sup>

A. L. Rees, en su libro *A History of Experimental Film and Video* hace una explicación histórica breve del cine y el video experimental. Para ello, ubica al cine de vanguardia en dos contextos. Por un lado, el cine y la cultura de la imagen en movimiento; y por el otro, el arte contemporáneo con su código posmoderno o la extensión acerca de la otredad.<sup>24</sup> El autor, interpreta el movimiento artístico o experimental en el cine y el video como una fuerza independiente y viva que tiene su propia estética y desarrollo interno. Y aunque el autor aclara que no es su intención definir de manera rigurosa los términos de vanguardia y experimental, el texto recurre a ambos términos como nombres que fueron utilizados según un contexto histórico dado. Así, de acuerdo a Rees, experimental y vanguardia aluden a lo mismo.

Según Rees, las películas experimentales o de vanguardia tienen como característica el rechazo, tanto de la corriente principal del cine de entretenimiento, como las respuestas de los espectadores de este tipo de cine. Las películas experimentales buscan ‘formas de ver’ fuera de las convenciones de la tradición dominante del cine y su modo de producción industrial como las películas de drama clásico de Hollywood.<sup>25</sup> Las películas experimentales, realizadas por estos cineastas independientes y al margen de la taquilla, no persiguen una retribución económica y/o una distribución amplia de sus películas. Esta postura coincidiría con la propuesta que hace Jerry Tartaglia respecto de la independencia del cine experimental,

---

<sup>23</sup> Brunius, “Experimental Film in France,” 63.

<sup>24</sup> A. L. Rees, *A History of Experimental Film and Video: from Canonical Avant-Garde to Contemporary British Practice* (Londres: BFI Publishing, 1999), vi.

<sup>25</sup> Rees, *A History of Experimental Film and Video*, 1.

su marginalidad de los circuitos de exhibición y sus modos de producción distintos a los del cine industrial de entretenimiento.<sup>26</sup>

De tal modo que para Rees, a mediados del siglo XX en EEUU, el cine dominante e industrial alcanzó niveles altos en la producción de películas, y, por ello, alcanzó un mayor impacto como cine de entretenimiento. Pero la vanguardia se asumió como diferente al cine de entretenimiento y se caracterizó por la producción de películas más baratas, personales y de aficionados que circulaban fuera de las cadenas de cine industrial. En este sentido, la galería o cineclub fueron los lugares en que se proyectaron este tipo de películas en la periferia del espacio y convenciones del cine industrial. El carácter en el bajo costo de su producción; las prácticas no convencionales en la producción de las películas; y su marginalidad al emerger de movimientos sociales disidentes y grupos de artistas al margen de la corriente principal de cine de entretenimiento, le confirieron al cine experimental las cualidades de encontrarse en la periferia de las industrias culturales y cinematográficas. Se podría pensar que la marginalidad respecto a la industria no le permitía desarrollarse, no obstante, este tipo de cine aprovechó su autonomía y exploró en temas y prácticas novedosas. De acuerdo al autor, un buen ejemplo de esto es el desarrollo del documental y el cine abstracto en la década de los años veinte; y el nuevo cine americano y las películas *underground* de los sesenta.

Por ejemplo, en 1916 *El manifiesto de cine futurista* marca esta relación entre el cine y la vanguardia de manera concreta. Los futuristas italianos vieron en el cine un medio ideal para expresar las ideas de principios de siglo. Estos artistas interpretarían al cine como la evolución de la pintura en su calidad de medio expresivo. La influencia de las ideas futuristas en el cine y en su intención impresionista se reflejó posteriormente en películas como *Metropolis* de 1927 de Fritz Lang o el *Gabinete del Doctor Caligari* de 1920 de Robert Wiene. Otra influencia importante del futurismo fue el desarrollo del cine abstracto en el que autores como Len Lye y Norman McLaren pintaron a mano las tiras de nitrato para luego proyectar juegos de colores.<sup>27</sup>

Para el español Sánchez-Biosca el término vanguardia en el cine se encuentra estrechamente relacionado con el cine experimental, cine artístico, o cine moderno; los cuales hacen referencia a un tipo de cine distinto al cine clásico o *mainstream*.<sup>28</sup> Así, define el término

---

<sup>26</sup> Para otras aproximaciones a esta cuestión véase a Jerry Tartaglia, "Notes from the Homo, Underground," *Millenium Film Journal*, No. 41, Otoño de 2003, consultado el 15 de febrero de 2016, <http://www.mfj-online.org/journalPages/MFJ41/tartagliapage.html>.

<sup>27</sup> Rees, *A History of Experimental Film and Video*, 28.

<sup>28</sup> Vicente Sánchez-Biosca, *Cine y vanguardias artísticas: conflictos, encuentros, fronteras* (Barcelona: Paidós, 2004), 13.

vanguardia como “los movimientos, escuelas, tendencias y actitudes de las primeras décadas del siglo XX que se rebelaron agriamente contra la tradición artística occidental [...]”.<sup>29</sup> De esta manera, claramente el autor homologa al cine experimental con el cine de vanguardia.

Otro autor que relaciona las características que definen al cine experimental con las corrientes históricas que van más allá de los planteamientos de la convención de los que habla Sánchez- Biosca cuando define vanguardia es Jean Mitry. En su libro *Historia del cine experimental* este autor clasifica el cine experimental en términos de categorías de vanguardias artísticas. De este modo, de acuerdo a este teórico, el expresionismo, el abstraccionismo, la escuela soviética, el surrealismo, la escuela documentalista, el *free* cinema, el cine directo y el cine *underground* son el cine experimental. En su enfoque destaca el uso y la aplicación de artes como la pintura, la música y la literatura en el cine y cómo esta aplicación de las artes en conjunción con diferentes vanguardias permitirían una experimentación que daría pie al descubrimiento del cine puro o cine como una práctica cultural independiente.<sup>30</sup>

Sánchez-Biosca planteó que el cine de vanguardia respondió a una noción histórica determinado por un periodo histórico específico en el que se identifica a un grupo de cineastas y películas con ciertas características que de una forma creativa manipulan y experimentan con el material cinematográfico. Este autor de manera semejante a la clasificación de cine experimental que hace Mitry, identifica al cine de vanguardia en: expresionismo alemán, cine soviético, surrealismo, algunas películas del cine de Hollywood en el período de 1910 a 1929, cine independiente, cine del pop art, cierto tipo de películas de cine minimalista, y el documental político.

De acuerdo a ambos autores, y respetando la distancia temporal de sus escritos, el cine de vanguardia toma nuevas designaciones dependiendo su momento histórico y los movimientos artísticos inscritos en éste. De este modo, enfatizo que aunque difieran en su categorización, ambos autores homologan el cine experimental con las vanguardias artísticas.

Otro autor que destaca esta homologación es P. Adams Sitney en su libro *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000* en el que aborda el problema de encontrar el término más adecuado para el tipo de películas norteamericanas fuera del *mainstream*. Este autor advierte que a lo largo de la historia se ha recurrido a denominar a las películas con nombres tales como “poemas fílmicos” o “películas experimentales”, pero esto resulta inexacto y limitado. Además, advierte que ambos términos cayeron en desuso a finales de los años

---

<sup>29</sup> Sánchez- Biosca, *Cine y vanguardias artísticas*, 15.

<sup>30</sup> Jean Mitry, *Historia del cine experimental* (Valencia: Fernando Torres, 1974), 27.

cincuenta y su lugar quedo ocupado con nombres como nuevo cine americano y cine *underground*. Por estos motivos elige la categoría de cine de vanguardia, siguiendo un razonamiento meramente histórico.<sup>31</sup> Para Sitney el cine de vanguardia en los Estados Unidos lo clasifica en cine trance [*Trance Film*], cine mitopoético [*Mythopoeic Film*], cine lírico [*Lyric Film*], y cine estructural [*Structural Film*].

En suma, de acuerdo a lo que afirman los autores mencionados el cine experimental presenta tres rasgos principales: la experimentación de formas narrativas provenientes de otras artes; la afiliación de las vanguardias artísticas en el cine; y las posibilidades y limitantes físicas y plásticas del dispositivo mecánico y sus materiales. Por lo tanto, estos rasgos interrelacionados por la lectura de los autores aludidos influyeron en la clasificación del cine experimental y el cine de vanguardia como manifestaciones indistintas.

Hasta aquí, considero que hacer una revisión breve del término experimental asociado al cine me resulta pertinente para describir el por qué lo experimental como un tipo de cine es ambiguo. Esta noción se ha atribuido al desarrollo del cine desde su surgimiento, ya que, la experimentación fue necesaria para descubrir las posibilidades expresivas y técnicas del cine. Sin embargo, asociar el término experimental como un tipo de cine me parece poco informativo y coincido con autores como Sitney y Brunius cuando mencionan que referirse al cine experimental resulta inexacto y confuso.

Además de la homologación de vanguardia y experimental en el cine, existe otro elemento fuertemente atribuido al cine experimental. Este rasgo es su carácter no-narrativo, reduciendo a las películas experimentales a meras sugerencias visuales o expresiones incomprensibles. En el siguiente capítulo desarrollaré este rasgo atribuido al cine experimental.

---

<sup>31</sup> P. Adams Sitney, *Visionary Film: The Avant-Garde, 1943-2000* (Nueva York: Oxford University Press, 2002), xii.

## CAPÍTULO 2

### La narración en el cine experimental

En el capítulo anterior ya habíamos comentado acerca de la dificultad para caracterizar al cine experimental como uno que tiene límites bien definidos. También mencionamos la tendencia que existe en homologar al cine experimental y al cine de vanguardia como lo mismo. Ahora bien, si aludimos al atributo que identifica al cine experimental como un corpus de películas que se caracterizan por ser no narrativas, o que tienen una narrativa alternativa al cine convencional, este atributo reitera aún más la ambigüedad de lo que es estrictamente cine experimental. Por ejemplo, entre los teóricos que proponen que éste recurre a una estructura alternativa no narrativa son Jesús Ramos y Joan Marimón en su libro *Diccionario incompleto del guión audiovisual*. Estos teóricos admiten que existen modelos narrativos clásicos y modelos alternativos. Los modelos alternativos son caracterizados como estructuras de construcción de las historias de las películas experimentales.

Estos modelos son de dos tipos, uno es la estructura alternativa narrativa, y el otro es la estructura alternativa no narrativa. La estructura alternativa narrativa rompe con la narrativa clásica distribuida en tres actos (planteamiento, desarrollo y resolución) pero conserva las leyes de la narrativa y de la dramaturgia (unidad y movimiento). Un ejemplo de ello para estos autores serán las películas de la vanguardia.<sup>32</sup> Mientras que las películas experimentales con una estructura alternativa no narrativa son aquellas que persiguen más el resultado formal y los motivos visuales que la historia convencional. La estructura alternativa no narrativa es el “tipo de estructura de filmes en los que los personajes y la trama dejan de ser importantes en beneficio del juego formal y la experimentación audiovisual.”<sup>33</sup> Un ejemplo para estos teóricos es la película *Arnulf Rainer* de 1960 realizada por Peter Kubelka. Los recursos formales mostrados en las películas de cine experimental son la repetición de planos, motivos visuales o secuencias; los juegos ópticos con lentes deformantes; contrastes de luz y oscuridad; el tratamiento a base de rayado, coloreado y quemado de imágenes previamente filmadas o de celuloide transparente; cambios en la velocidad de filmación; y zooms repetidos a gran velocidad, por mencionar algunos. Las películas de Antonioni, Anderson o Godard, serían algunos ejemplos de estos recursos formales.<sup>34</sup>

Por su parte, los teóricos David Bordwell y Kristin Thompson en su libro *El arte cinematográfico*, distinguen entre sistemas formales narrativos y sistemas formales no

---

<sup>32</sup> Ramos y Marimón, p. 231.

<sup>33</sup> Ramos y Marimón, p. 232.

<sup>34</sup> Ramos y Marimón, p. 236-237.

narrativos en la forma cinematográfica de las películas. Estos autores delimitan aún más la distinción que hacen Ramos y Marimón, dedicando un apartado al sistema formal no narrativo en el que desarrollan cuatro tipos de formas: la categórica, la retórica, la abstracta y la asociativa.<sup>35</sup> En los sistemas formales asociativos Bordwell y Thompson incluyen a las películas experimentales, ya que

La forma asociativa [...] obra mediante la yuxtaposición de imágenes conectadas de forma libre para sugerir una emoción o concepto al espectador. [...] Las conexiones asociativas a pequeña escala, las diferentes partes a gran escala, los motivos repetidos y las pistas para su interpretación, todos estos factores indican que la organización asociativa plantea exigencias al espectador. Por esta razón, muchas películas que utilizan la forma asociativa son experimentales, realizadas por cineastas independientes que trabajan al margen de la industria. Al ver estas películas, debemos estar preparados para cambiar nuestras expectativas frecuentemente y para especular sobre las conexiones posibles.<sup>36</sup>

Para estos autores las películas experimentales tienen un sistema formal no narrativo estructurado por la forma asociativa. Esta forma da pistas y exige al espectador asociar las posibles relaciones que evidencia su forma cinematográfica.

En suma, algunas de las reflexiones teórico-metodológicas sobre el cine experimental en lo que se refiere a la narración han partido por un lado de la teoría literaria y/o dramática proponiendo algunos elementos de estos enfoques al relato cinematográfico; mientras que, por otro han considerado los elementos formales propios del medio cinematográfico para diversificar las posibilidades de presentar una historia. Ambas consideraciones con el objetivo de comprender, interpretar y recibir las películas experimentales.

Así, en este capítulo me propondré relajar el término de “narración” a sus condiciones mínimas para problematizar el carácter no-narrativo del cine experimental y que frecuentemente se le concede para distinguirlo del cine narrativo clásico. Una vez descrito el término de “narración” explicaré la importancia del proceso de interacción entre el espectador y la película, ya que en este proceso de interacción se construye la historia. Para finalmente, señalar la ruta metodológica que seguiré en el análisis de las formas cinematográficas de las películas *La fórmula secreta* y *Amelia*, pertenecientes al 1º Concurso de Cine Experimental en México. Lo anterior, con el objetivo de identificar en qué sentido fueron o no experimentales estas propuestas audiovisuales.

---

<sup>35</sup> Vease Bordwell y Thompson, p. 102-103.

<sup>36</sup> Bordwell y Thompson, p. 103, 130.

## 2.1 La narración y sus condiciones mínimas

Comenzaré con el concepto de narración. De acuerdo David Bordwell y Kristin Thompson en *El arte cinematográfico* la narración en su sentido más amplio es la de contar una historia.<sup>37</sup> Para estos autores la forma narrativa del cine debe considerar como elementos fundamentales la causalidad y el tiempo, y aunque toma como parte de la narración al espacio, éste no es propuesto como una condición prioritaria. Así nos dice Bordwell: “[...] una narración es un[a] cadena de acontecimientos con relaciones causa-efecto que transcurre en el tiempo y el espacio. Una narración es, pues, lo que normalmente significa el término «historia» [...]”<sup>38</sup>

Sin embargo, en el desarrollo del cine, la forma narrativa y sus alcances no siempre fueron algo evidente. Jacques Aumont en su libro *Estética del cine* menciona que el vínculo entre narración y cine en los primeros años del cinematógrafo pudo haber tenido una función científica, una documental o una periodística.<sup>39</sup> Para Aumont, las razones para que el encuentro entre narración y cine se diera, y que modificaron el propio medio de expresión cinematográfico se haya en la imagen móvil figurativa y la imagen en movimiento.<sup>40</sup> Estas dos razones (la representación visual del objeto que nos cuenta algo en sí mismo y que se sucede dentro de una duración y es susceptible de transformación) se ofrecen interesantes pues suponen que la imagen cinematográfica dispone de dos elementos básicos que dan a la narración no sólo las herramientas para su desarrollo, sino que además se abren las posibilidades en que la imagen cinematográfica pueda construir sistemas narrativos, más allá de sólo una cadena de acontecimientos con relaciones causa-efecto. Dentro del texto *On Not Expecting Too Much from Narrative*, Peter Lamarque se pregunta:

¿Qué es entonces exactamente una narración? Narrar es contar una historia, pero las condiciones mínimas para contar historias o para que sea una historia son de hecho mínimas. Una condición es que una historia debe ser contada no encontrada. [...] Otra [condición] es que al menos dos eventos deban ser ilustrados en una narrativa y debe haber una relación más o menos libre, aunque no lógica entre los eventos. Crucialmente

---

<sup>37</sup> David Bordwell y Kristin Thompson, “La narración como sistema formal.” en *El arte cinematográfico*, trad. Yolanda Fontal Rueda (Barcelona: Paidós, 1995), 65.

<sup>38</sup> Bordwell y Thompson, “La narración como sistema formal,” 65.

<sup>39</sup> Jacques Aumont et al., “Cine y narración.” en *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje* (Buenos Aires: Paidós, 2008), 90.

<sup>40</sup> La ‘imagen móvil figurativa’ se refiere al cine como representación visual, es decir, el objeto al ser mostrado quiere decir algo respecto a éste. Pero además antes de que el objeto se represente, tiene una serie de características y valores reconocibles en una sociedad que hacen que en sí mismo éste ya nos cuente algo. Así, de acuerdo a la visión de Aumont, toda representación nos conduce a la narración. Mientras que la ‘imagen en movimiento’ atiende a la duración. Lo anterior, significa que el objeto por el hecho de ser filmado, por mucho que la imagen sea estática, se encuentra inscrito en una duración y puede ser transformado. Una tercera razón la encuentra en la ‘búsqueda de una legitimidad’, que tiene que ver con que el cine para ser arte tuvo que desarrollar sus capacidades narrativas. Aumont et al., “Cine y narración,” 90-91.

en la narrativa hay una dimensión temporal, no sólo en el sentido en el que las oraciones que la componen están en un tiempo verbal, sino que debe haber una relación temporal entre los eventos incluso si es sólo de simultaneidad. [El sol brilló y el pasto creció] es narrativo pero [Bill pateó la pelota y la pelota fue pateada por Bill] no lo es porque esta última no involucra dos eventos relacionados temporalmente sino un único evento representado en oraciones lógicamente equivalentes.<sup>41</sup>

Como para Bordwell también para este autor la narración consiste en contar una historia. Sin embargo, a diferencia de Bordwell, para Lamarque existen solo dos condiciones mínimas para que algo pueda ser una historia, a) que debe ser contada; construida a partir de por lo menos dos eventos y, b) que éstos tengan una relación temporal. Las historias no son cosas dadas en el mundo, sino que alguien las construye enunciándolas, escribiéndolas o actuándolas. Por otro lado, hay eventos que suceden contiguamente en el tiempo y estos eventos no necesariamente tienen que ser consecuencia uno del otro. Así, el tiempo se convierte en un agente esencial, en tanto que puede establecer la conexión de esos dos eventos no causales y construirlos como dos eventos sucesivos o simultáneos en la historia que se cuenta.

Si consideramos apropiadas las condiciones de narración que propone Lamarque para la construcción del relato cinematográfico, a primera vista puede parecer demasiado laxa. Por lo tanto, creo conveniente articular esta noción de narración con las dos razones propuestas por Aumont respecto del encuentro entre cine y narración (imagen en movimiento, duración/transformación) con el propósito de entender cómo el dispositivo mecánico y sus características técnicas proporcionaron al creador de las historias fílmicas un “modo de práctica cinematográfica.”<sup>42</sup>

A diferencia de la literatura que opera con la escritura, el cine lo hace con representaciones visuales. Si partimos de este hecho, el sistema narrativo comienza a particularizar su forma de estructurarse. Siguiendo con el ejemplo que sugiere Lamarque, si leemos “el sol brilló y el pasto creció” las posibilidades de imaginarnos como lectores, a qué hora del día el sol brilló y en qué cantidad creció el pasto, se multiplican. Y si el escritor describiera qué aspecto tiene el pasto y cómo cae la luz solar sobre éste, incluso así estableceríamos una imagen personal de lo que se nos cuenta. Ahora bien, si el mismo ejemplo se nos presenta visualmente y en movimiento, las posibilidades que tenemos como espectadores de imaginarnos esos dos eventos se ven restringidos por el encuadre, es decir, por lo que se nos presenta en la pantalla.

---

<sup>41</sup> Peter Lamarque, “On Not Expecting Too Much from Narrative,” *Mind & Language* 19 (2004): 394 [mi traducción]. Acerca de esta definición Gerald Prince en su texto *Narratology* de 1982, expresaba la narración como “la representación de por lo menos dos acontecimientos o situaciones reales o ficcionales en una secuencia temporal”.

<sup>42</sup> André Gaudreault toma esta expresión y concepto de David Bordwell. André Gaudreault, “Cine de los primeros tiempos y narratividad.” en *Cine y literatura. Narración y mostración en el relato cinematográfico*, trad. Raquel Gutiérrez Estupiñán (México: Ediciones de Educación y Cultura, 2011), 47.

De esta manera, podemos distinguir todos los detalles que puede aglutinar y sintetizar la imagen simultáneamente, ya que ésta nos presenta un momento del día particular en que el sol brilló, igualmente un aspecto específico del pasto. Lo anterior le concede a cada dispositivo, uno en el texto escrito y otro en la imagen cinematográfica, no sólo posibilidades distintas de presentar una historia, sino de un «efecto realidad»<sup>43</sup> inmediato diferente en un sistema narrativo y el otro. Mientras que en la literatura leemos la historia, y mediante la escritura se evocan imágenes y hacemos mayor cantidad de inferencias que construirán nuestras ideas sobre ésta. En el cine la “imagen móvil figurativa” nos presenta imágenes de manera directa dando un efecto de realidad acotado por la construcción de la representación visual y que procede de manera similar a algunos de nuestros procesos perceptuales. Las inferencias que hacemos con el relato cinematográfico evocan una serie de supuestos con los cuales construiremos ideas que nos permitirán reflexionar acerca de la historia que se nos presenta. De esta manera la “imagen móvil figurativa”, además de particularizar el objeto visto y volverlo discurso,<sup>44</sup> puede incorporar más elementos que la rodean en su representación visual.

Siguiendo a Aumont, la segunda razón tiene que ver con la “imagen en movimiento” esto implica que además de presentarnos el objeto como un discurso, éste puede ser susceptible de transformación por su relación con el tiempo y su duración. Si hacemos un análisis estructural de una historia en la literatura clásica, se puede indicar que ésta tiene una situación que va de un inicio hacia un estado terminal y que entre estos dos, hay una serie de eventos que se encadenan. El cine tiene la característica de representar imágenes en movimiento, que están inscritas en un proceso de duración y constante transformación, lo que posibilita de manera implícita mecanismos para el desarrollo de la narración.<sup>45</sup> De esta manera, no sólo se vuelve importante precisar qué se puede entender como narración en el cine, sino señalar cuáles son las condiciones y relaciones que ofrece el dispositivo cinematográfico para la articulación del relato.

---

<sup>43</sup> Término desarrollado por Jacques Aumont en su texto *El ojo interminable* para hablar de las impresiones que en un inicio causó a los espectadores el cinematógrafo en relación a otras formas artísticas como la pintura. Para esta investigación, por este concepto se entenderá este término como aquella experiencia que percibimos como resultado de la impresión causada en el sistema perceptual y afectivo producido por una obra artística.

<sup>44</sup> Discurso, porque tenemos del objeto una serie de atributos y funciones con las que podemos advertir algo sobre éste. Pero además ese objeto representado visualmente tiene relación con la realidad, aunque no generaliza esta relación, por lo que el espectador puede prever una serie de supuestos para la historia.

<sup>45</sup> Hasta aquí me he propuesto ejemplificar las diferencias entre el cine y la literatura, no con el propósito de jerarquizar cual dispositivo ofrece un mejor sistema narrativo, sino como puede estructurarse la narración considerando las posibilidades propias de cada uno de estos.

## 2.2 Narración cinematográfica: la interacción con el espectador

En el texto *La narración en el cine de ficción*, Bordwell describe, entre otras cosas, que el arte puede hacer más fuerte o resistente, transformar, incluso discutir o poner en duda nuestro repertorio perceptual-cognitivo normal. Según el enfoque constructivista, el visionado de películas manipula una diversidad de factores tales como: i) *las capacidades perceptivas*, ii) *el conocimiento previo y experiencia* y iii) *el material y la estructura del propio filme*.<sup>46</sup>

Respecto a i), el autor argumenta que, dado que nuestro sistema visual carece de dos cualidades fisiológicas, el cine en tanto dispositivo mecánico depende de estas dos deficiencias. Así que al decir que el cine produce imágenes en movimiento, lo hace en la medida en que nuestra retina es incapaz de seguir las intensidades de luz que cambian rápidamente, por lo que el movimiento aparente es captado en tiempo real. Si además agregamos los espacios de visión ausentes mientras parpadeamos, la unión de estas dos carencias construye la luz y el movimiento de manera continua. También, la oscuridad de la sala de cine ayuda a reforzar esta dependencia entre medio y carencia de cualidades fisiológicas propiciando que la información visual que pueda distraernos se reduzca.<sup>47</sup>

El factor ii) consiste en esa disposición que tiene el visionado de intercambios previos y experiencias con el mundo. De manera que cuando vemos una película reconocemos los diálogos, situaciones, objetos y eventos que nos ayudan a comprender lo que una película nos muestra en su totalidad.

Finalmente, iii) plantea la idea de que el cine narrativo estructura la representación de la información que involucra dos sistemas, el narrativo y el estilístico y que ambos alientan al espectador “a realizar actividades para construir una historia.”<sup>48</sup>

Como ya habíamos mencionado, la imagen cinematográfica no sólo conforma criterios específicos que la hacen particular respecto a otros dispositivos representativos. Sino que además estos criterios son conformados por el mecanismo cinematográfico, generando un lenguaje propio para construir historias que interpelan al espectador. De manera que la imagen aislada sin conexión temporal alguna no implica que la historia se nos muestre. Por consiguiente, resulta necesario considerar la forma cinematográfica, ya que ésta presenta y organiza una serie de estímulos visuales, auditivos y verbales que construirán la información de la historia. Lo anterior, con la intención de que mediante esta estructura audiovisual el

---

<sup>46</sup> David Bordwell, “La narración y la forma fílmica.” En *La narración en el cine de ficción*, trad. Pilar Vázquez Mota (Barcelona: Paidós, 1985), 32.

<sup>47</sup> Bordwell, “La narración y la forma fílmica,” 32.

<sup>48</sup> Bordwell, “La narración y la forma fílmica,” 33.

espectador elabore una serie de inferencias y comprenda lo que ocurre dentro de la película como resultado de los indicios que le presenta la historia. De esta manera, se configura una relación recíproca entre el espectador y la película. El sistema narrativo y el sistema estilístico además de estructurar la información, proporcionan un modo de práctica cinematográfica constituida por un lenguaje en varios sentidos, en tanto procedimiento (planos, movimientos de cámara, etc.), elementos no-figurativos (fundidos, cortinillas, transiciones) y proceso (edición, montaje).

Cabe aclarar que no quiero decir que el espectador se haga una película propia a partir del conocimiento previo y experiencia, sino que el espectador participa activamente haciendo inferencias y proponiendo hipótesis de lo que se le va presentado en la historia. De tal manera que hay un acercamiento al proceso de percepción cinematográfica<sup>49</sup> del espectador, pues las películas son construcciones culturales y como tales es necesario la mirada del espectador en las películas. Y puesto que las historias apuntan a los espectadores, lo anterior configura modos de práctica cinematográfica y varios tipos de espectadores que se identificarán más o menos con los estilos de narración en un momento dado. Es decir, a partir de una estructura narrativa guiada por los recursos visuales que proporciona el sistema estilístico, los espectadores se mostraran más o menos dispuestos a ver ciertos tipos de construcciones audiovisuales.

Por ejemplo, la forma en que por muchos años se estructuró la narración del cine clásico fue la estructura teatral: un prólogo que presenta la historia, el desarrollo donde se complejiza la historia, el clímax como el momento en que se aclara el enredo o malentendido y el desenlace que muestra la resolución y el fin de la historia. Además de estos recursos narrativos, los recursos visuales consistían en la regla de los tercios (de tal manera que al centro de la imagen se encontraba lo primordial), la variedad de movimientos y angulaciones de cámara, escala de planos, el aumento de los decorados artificiales, los elementos transicionales como el fundido a negro, fundido encadenado, fundido iris, cortinillas, por mencionar algunos.

La construcción del cine clásico estructuraba narraciones que simulaban ser reales, dejando oculto el dispositivo y la manera de hacerlo, es decir, escondiendo todos los mecanismos de la filmación. Con ello como elemento básico el cine no tenía que notarse. El sistema narrativo y estilístico de este tipo de cine pretendía un mundo ficcional alentado por

---

<sup>49</sup> En su sentido más amplio y para los fines de esta investigación, la percepción será tratada como el proceso en el que estamos preparados para recoger información del entorno mediante nuestros sentidos. Sin embargo, la percepción no va sola implica también actividades cognitivas tales como clasificar, recordar, reflexionar.

películas que ofrecieran una coherencia interna, realismo psicológico y continuidad espacio-temporal. En el caso particular de la continuidad, se empleó el montaje para enfatizarla y hacer comprensible las películas.

Algunos espectadores se habituaron a una tradición estilística y narrativa propia del cine clásico durante toda la mitad de del siglo XX, la imagen cinematográfica tendió a una representación del contenido; hacer más claras sus historias. Mientras que a la par que se desarrollaba el cine clásico, otros cineastas recurrieron a la imagen de contenido. Un ejemplo de ello lo encontramos en los formalistas rusos que en los años treinta apelaban al montaje como construcción para desarrollar sus historias.

Resumiendo, por narración cinematográfica entonces consideraremos la definición de Lamarque que propone que narrar es contar una historia con dos condiciones mínimas: que haya por lo menos dos eventos relacionados temporalmente. Separándonos de la causalidad que propone Bordwell para que se dé la narración en el cine narrativo. Lo anterior con el propósito de advertir que si bien el cine clásico, evidencia esta condición de causalidad, el cine experimental lo lleva implícito en su forma fílmica<sup>50</sup> y más concretamente en el sistema estilístico. Respecto al carácter implícito de la causalidad en el cine experimental, haré un análisis acerca de cómo esto ocurre a partir de las películas que revisaré en el siguiente capítulo.

En todo caso, retomando las condiciones para que la historia sea narrativa, planteada por Bordwell, la causalidad en el cine experimental es entonces implícita, en tanto que el espectador hace una serie de supuestos de lo que el relato cinematográfico le muestra.

Considerando lo que nos plantea Aumont para que el cine no sea narrativo, arguye:

[...] tendría que ser no-representativo, es decir, no debería ser posible reconocer nada en la imagen ni percibir relaciones de tiempo, de sucesión, de causa o de consecuencia entre los planos o los elementos, ya que estas relaciones percibidas conducen inevitablemente a la idea de una transformación imaginaria, de una evolución ficcional regulada por una instancia narrativa.<sup>51</sup>

Y extremando esta situación, es decir que no fuera representativa, el espectador cognitivamente “habitado a la presencia de la ficción” se inclinaría “a incorporarla como

---

<sup>50</sup> Por forma fílmica entiendo lo que propone Bordwell como aquella que interactúa con un sistema formal que puede o no ser narrativo y con un sistema estilístico que hace uso distintivo y significativo de las técnicas como: puesta en escena, fotografía, montaje y sonido. <sup>50</sup> Bordwell y Thompson, “El estilo cinematográfico,” 144.

<sup>51</sup> Aumont, “Cine y narración,” 93.

fuera, incluso allí donde no estuviera: cualquier línea, cualquier color puede servir para provocar la ficción.”<sup>52</sup>

Lo anterior no sólo implica que la narración se construya vinculada a la percepción exigida a partir de formas fílmicas muy variadas, sino que supone que esta articulación posibilite un espectador activo en la medida que busque conexiones entre los eventos tanto en anticipación como en retrospectiva. El sistema estilístico cambia la percepción del espectador y acentúa la narración, que incluye además que la imagen tome posición en esta articulación de la forma fílmica.

El cine experimental sugiere un modo de interpelar los esquemas convencionales en que se ha construido el cine y un modo de conocimiento que nos ofrece una variedad de articulaciones que se dan entre la forma fílmica y la percepción que increpa al espectador.

Respecto de la aproximación cognitivo-perceptual que hace el espectador, Bordwell propone que la narración se da “[...] como una actividad formal, una noción comparable a la retórica de la forma de Eisenstein. [...] Como proceso dinámico, la narración despliega los materiales y procedimientos de cada medio para sus fines.”<sup>53</sup>

La aplicación de las categorías narrativo/no-narrativo, sugiere una distinción establecida por la industria cultural en la que se inscribe el cine y por tanto a la variedad de productos audiovisuales destinados a diversos fines y modos de producción en que se ha desarrollado éste en contextos particulares.

El desarrollo de una película experimental puede en su construcción más básica apelar a la estructura de información que propone el cine narrativo, sólo que se separa en la manera en que la primera puede propiciar la causalidad de forma no obvia a diferencia del cine narrativo clásico que la construye como parte evidente de la historia.

Hablar de cine experimental en términos de su definición unívoca resulta controvertido. Sin embargo, podemos advertir ciertas características notorias cuando miramos una película experimental. El cine experimental recurre y explora estilos particulares para la construcción de sus narrativas, lo mismo que sucedió con el cine clásico y al cual el espectador durante muchos años le marcó una convención de lo que se miraba además de que también desarrolló una serie de estilos que retomarían otros cineastas.

Podríamos sugerir que, en términos formales, el cine experimental tiende a resaltar aspectos perceptuales de la imagen como un criterio a destacar en comparación con el modelo

---

<sup>52</sup> Aumont, “Cine y narración,” 93.

<sup>53</sup> Bordwell, “Principios de la narración,” 49.

de representación institucional que estableció el cine clásico de Hollywood y que fue estudiado por Noël Burch.

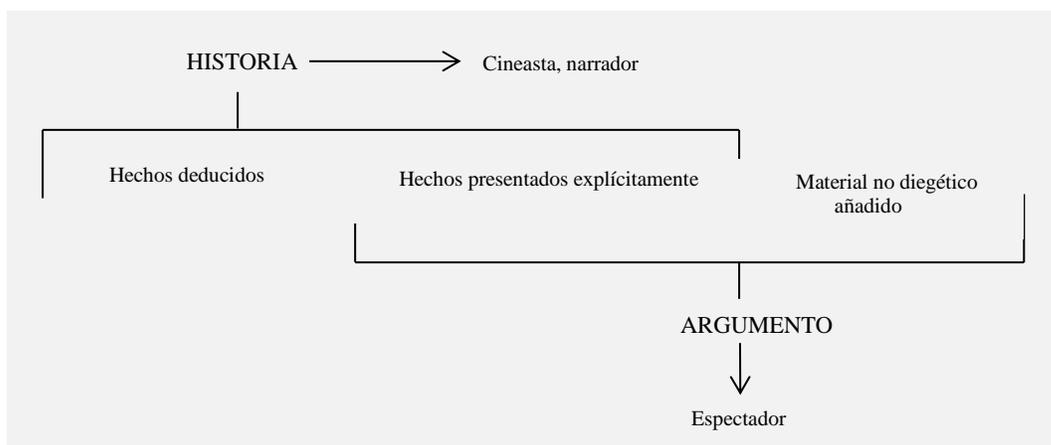
Así pues, el rasgo no-narrativo que se le atribuye al cine experimental, es en realidad un modo de experimentación estilística y técnica en la construcción de la historia. Esta experimentación puede estar presente, como ya lo habíamos mencionado en el capítulo anterior, tanto en las películas consideradas experimentales como en aquellas que son narrativas. Por lo que, establecer como criterio el carácter no-narrativo para determinar cuáles películas son experimentales o cuáles no lo son resulta ambiguo.

En el siguiente capítulo retomaré la metodología, sugerida por Bordwell y Thompson en su libro *El arte cinematográfico*, sobre el análisis narrativo de un filme para emplearla en el análisis de la estructura narrativa de las dos películas seleccionadas para el presente trabajo. Además de explorar la estructura narrativa de ambas películas haré una revisión del sistema estilístico tomando como metodología el *découpage*. Lo anterior, con el propósito indagar en qué sentido se llamó experimental a *La fórmula secreta* y *Amelia*, participantes en el 1° Concurso de Cine Experimental en México (1964-1965).

### **2.3 Los elementos de la narración y el *découpage* como metodología de análisis narrativo**

Mencioné en la sección anterior el carácter narrativo que también puede tener el cine experimental, sólo que la condición de causalidad planteada por Bordwell y Thompson respecto del cine clásico de Hollywood, se asocia de manera implícita en la historia por lo que el espectador de manera activa consolida esta condición en la película experimental. En las líneas subsecuentes describiré la metodología del sistema formal narrativo expuesta por estos autores y los aplicaré para el análisis de *La fórmula secreta* y *Amelia*, con el propósito no sólo de demostrar que estas películas participantes del 1° Concurso de Cine Experimental calzan en este sistema, sino que además con estos criterios las películas son perfectamente analizables. Aunado al desarrollo de estos elementos, y necesario para fundamentar mis argumentos, me apoyaré del *découpage* para localizar evidencias audiovisuales concretas en un par de secuencias de cada una de las películas a analizar. De manera que tanto la descripción global de la película con el esquema de Bordwell y Thompson, y la puntualización de algunos elementos de la forma cinematográfica descritos en el *découpage*, serán mis herramientas para el análisis de los modos de narración cinematográfica en *La fórmula secreta* y *Amelia*.

Bordwell y Thompson, luego de definir la narración en su libro *El arte cinematográfico*, hacen una diferenciación de historia en términos metodológicos. Si en un primer momento la narración es contar una historia, para fines del análisis de las películas esta última adquiere una definición particular. La historia es “el conjunto de todos estos hechos [cadena de acontecimientos con relación causa-efecto que suceden en el tiempo y el espacio] de una narración, tanto los que se presentan de forma explícita como aquellos que deduce el espectador.”<sup>54</sup> Y continúan definiendo “El término *argumento* se utiliza para describir todo lo que es visible y audiblemente presente en la película que vemos. El argumento incluye en primer lugar, todos los hechos de la historia que están descritos de forma directa.”<sup>55</sup> Sin embargo los autores comentan que el argumento puede incluir elementos no diegéticos como créditos, insert, intertítulos, etc., que son ajenos al desarrollo diegético de la historia.



**Fig. 1** Esta imagen, extraída de *El arte cinematográfico*, ilustra de forma esquemática los elementos de la narración.<sup>56</sup>

La distinción entre historia y argumento (*fig.1*) sirve para analizar de qué manera funciona la narración. Bordwell y Thompson una vez aclarando esta distinción revisan los elementos del sistema narrativo que convergen en la narración y que son afectados por la historia y el argumento. Dichos elementos son i) la causa y efecto, el tiempo; ii) el espacio; iii) el principio, el final y los modelos de desarrollo; iv) el alcance de la información de la historia; v) la profundidad de la narración de la historia; y finalmente, vi) el narrador. A continuación, daré una breve descripción de lo que proponen.

De acuerdo con el enfoque de los autores, generalmente los personajes son el factor de la causa y el efecto. Las características psicológicas, apariencia física, habilidades y actitudes,

<sup>54</sup> David Bordwell y Kristin Thompson, “La narración como sistema formal.” En *El arte cinematográfico*, trad. Yolanda Fontal Rueda (Barcelona: Paidós, 1995), 66.

<sup>55</sup> Bordwell y Thompson, “La narración como sistema formal,” 67.

<sup>56</sup> Bordwell y Thompson, “La narración como sistema formal,” 67.

entre otras cualidades de los personajes están pensadas para que ejerzan una función causal en la narración.

Por su parte, los autores comentan que respecto al tiempo: “[...] al construir la historia de una película a partir de su argumento, el espectador intenta colocar los acontecimientos en orden cronológico y asignarles una duración y una frecuencia específica.”<sup>57</sup> La utilización del *flashback* y el *flashforward* puede presentarnos en el primero, una parte de la historia que el argumento no muestra cronológicamente, mientras que en el segundo puede ir y venir en el tiempo de la historia. Entonces como espectadores deducimos el orden de la historia, a partir de los tiempos que va mostrando el argumento. A esto último Bordwell y Thompson lo llaman orden temporal.

La duración temporal supone tres circunstancias, una es la correspondiente al periodo en que ocurre la historia (días, meses, etc.), otra en la que se va mostrando lo que sucede en el argumento, y finalmente, la duración total de la película. La frecuencia temporal tiene relación con la cantidad de veces que se repite una acción y que resume un lapso de tiempo. Por ejemplo, los hábitos recurrentes, rutinas o entrenamientos realizadas por los personajes. Así, los autores arguyen:

El argumento suministra pistas sobre la secuencia cronológica, el tiempo que duran las acciones y el número de veces que se producen los hechos, y es tarea del espectador hacer deducciones y formarse expectativas.<sup>58</sup>

El espacio por su parte localiza el lugar en donde ocurre la acción y al igual que la duración, el argumento muestra en campo lo que la cámara va encuadrando.

Una manera válida para los autores, y que habitualmente se hace, es comparar los inicios y finales de las películas para el análisis de la narración. Los modelos de desarrollo<sup>59</sup> generan que el espectador se forme expectativas a largo plazo permitiendo satisfacer, frustrar o rechazar sus hipótesis sobre la historia. De este modo, Bordwell y Thompson explican qué es lo que sucede en medio de la historia para el espectador:

El argumento puede disponer las pistas de forma que retenga la información en favor de la curiosidad o la sorpresa [del espectador]. O bien puede suministrar información con el fin de crear expectativas o aumentar el suspense. Todos estos procesos constituyen la

---

<sup>57</sup> Bordwell y Thompson, “La narración como sistema formal,” 70.

<sup>58</sup> Bordwell y Thompson, “La narración como sistema formal,” 72.

<sup>59</sup> Dentro de estos modelos de desarrollo, los autores apuntan que, si bien no existe una lista acerca de todos los modelos argumentales, creen conveniente mencionar algunos de los más recurrentes como lo son: *acceso al conocimiento* (el personaje se da cuenta de algo en un momento crucial) y los argumentos *orientados hacia la consecuencia de una meta* (en el que el personaje da diferentes pasos para lograr un objetivo). El tiempo y el espacio también pueden funcionar como modelos argumentales. Bordwell y Thompson, “La narración como sistema formal,” 73.

narración, la forma en que el argumento distribuye la información de la historia con el fin de conseguir efectos concretos. La narración es el proceso concreto que nos guía para construir la historia a partir del argumento.<sup>60</sup>

El alcance de la información de la historia tiene que ver con la cantidad de información que se le presenta al espectador. De manera que, si hay un narrador omnisciente, la narración es ilimitada porque sabemos más que los personajes. Mientras que la narración limitada nos muestra sólo la información que tienen los personajes de la historia. Una manera fácil de analizar el alcance de la narración, comentan los autores, es preguntar ¿quién sabe qué y cuándo?

La profundidad de la narración de la historia supone hasta qué grado los estados psicológicos de los personajes se nos muestran en el argumento. Estos grados pueden ser tres, objetividad del personaje (el comportamiento externo del personaje), la subjetividad perceptiva (acceder a lo que ven y oyen los personajes) y la subjetividad mental (cuando el argumento se sumerge en la mente del personaje, por ejemplo, recuerdos, sueños, alucinaciones, etc.). Que el espectador se sienta identificado con el personaje y genere expectativas de lo que estos harán o dirán en el desarrollo de la historia puede depender de estos grados de profundidad. Bordwell y Thompson enfatizan que

En cualquier momento de una película podemos preguntarnos « ¿Con cuánta profundidad conozco las percepciones, sentimientos y pensamientos del personaje?» la respuesta apunta directamente al modo en que la narración presenta o retiene la información de la historia para conseguir una función formal o efecto concreto en el espectador.<sup>61</sup>

Finalmente, el último elemento a considerar dentro de la narración es el narrador. Éste puede producir diferentes tipos de narración, desde un narrador que puede ser un personaje y que nos llevará a lo largo de su historia; o bien, aquel que no es un personaje y puede orientarnos sobre algunos momentos de esta historia. Concluyendo, los autores argumentan:

En cualquier caso, el proceso que sigue el espectador al escoger pistas, crear expectativas y construir una historia continuada a partir del argumento estará gobernado por lo que cuente o no el narrador.<sup>62</sup>

Una vez descritos en qué consisten estos elementos, comenzaré por indicar primero cuál es la historia de *La fórmula secreta*, en qué estriba su argumento mediante su segmentación y, cómo funcionan éstos en relación con los conceptos y criterios trazados por los autores, y continuaré de la misma manera con *Amelia*. Igualmente, importante para mi análisis será el

---

<sup>60</sup> Bordwell y Thompson, "La narración como sistema formal," 75.

<sup>61</sup> Bordwell y Thompson, "La narración como sistema formal," 79.

<sup>62</sup> Bordwell y Thompson, "La narración como sistema formal," 80.

uso del découpage para identificar evidencias estilísticas particulares que me permitan elementos concretos de las narraciones de las películas para justificar mis argumentos.

### CAPÍTULO 3

#### ***La fórmula secreta y Amelia: dos modos de experimentación narrativa influenciadas por las vanguardias artísticas del siglo XX***

Ya había mencionado con anterioridad la poca viabilidad informativa que proporciona la noción de cine experimental. Muchas de las posturas teóricas han homologado el término cine experimental con el término cine de vanguardia. Esta homologación ha sido una práctica común, por un lado, por la consolidación del cine como un nuevo arte nacido en el siglo XX. Y, por otro lado, debido a la influencia de otras artes y estilos de movimientos artísticos como el futurismo y el dadaísmo, por mencionar algunos. Esta influencia proveniente de otras artes como la pintura, el teatro y la literatura, dieron al cine elementos estéticos novedosos que propiciaron nuevas posibilidades de creación. Mientras esta exploración y desarrollo del cine como arte sucedía en países como Rusia, Italia, Francia, Inglaterra y Alemania ¿qué ocurría con el término experimental en nuestro país? ¿En qué momento es posible ubicarlo? Y, ¿cuáles son sus características?

Al igual que en otras geografías del mundo, el cine en México nace como una novedad científica y de entretenimiento antes que como un tipo de arte y una industria cultural. En México a finales del siglo XIX, el cinematógrafo era considerado un potencial negocio ofreciendo principalmente las proyecciones de “vistas cinematográficas” nacionales<sup>63</sup> y del extranjero realizadas por los hermanos Lumière. Por ejemplo, el registro visual de las vistas nacionales consistían de escenas cotidianas como en *Los alumnos de Chapultepec*, escenas folclóricas como en *Pelea de gallos*, escenas indigenistas como en *Desayuno de indios*, vistas campestres como en *Un amansador*, vistas militares como en *Proceso del soldado Antonio*; y actividades del entonces presidente como en *Grupo en movimiento del General Díaz y su familia*. Todas ellas mostraban las cualidades científicas y de incipiente espectáculo del novedoso invento de los hermanos Lumière. Emilio García Riera respecto al mismo punto comenta lo siguiente:

Después de unos primeros años que benefician al cine por su calidad de curiosidad científica, se pasa con el cambio de siglo a una suerte de decadencia prematura, cuando se sacia la curiosidad, y se llega a la época de trashumancia: el cine parece compartir la suerte de las compañías teatrales y los circos obligados a enfrentar con giras la precariedad económica y las limitaciones de repertorio.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Juan Felipe Leal; Eduardo Barraza; et. al., *El arcón de las vistas. Cartelera del cine en México 1896-1910*, (UNAM: México, 1994).

<sup>64</sup> Emilio García Riera. *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo. 1897-1997*, (Conaculta/Imcine/Canal 22/Universidad de Guadalajara/Ediciones MAPA: México, 1999), 27.

En estos primeros años del cine, las etapas de producción y de exhibición se encontraban en condiciones de precariedad. Debido a estas condiciones, el cine debió adaptar espacios que estaban destinados a otros usos, como corrales de animales o carpas, para las proyecciones. Las temáticas de estas primeras películas serían en su gran mayoría de corte documental, registrando la vida cotidiana como por ejemplo las fiestas, eventos deportivos y actos políticos. Al respecto Aurelio de los Reyes afirma:

Varias circunstancias determinaron que la producción mexicana de los primeros años fuera similar a la de Lumière. En primer lugar, el concepto que se tuvo del cine. Los periodistas que asistieron a las primeras proyecciones tuvieron problemas para conceptualizarlo [...] se carecía de un vocabulario específico para enfrentarlo, incluso el término de “película” les era desconocido. [...] El hecho de ver al cine como prolongación de la prensa [ilustrada] parece tener su origen en el positivismo, o mejor dicho, si se quiere, en el espíritu científicista del positivismo que por aquellos años invadía la sociedad mexicana.<sup>65</sup>

Esta interpretación del cine como prolongación de las revistas ilustradas lo caracterizó en sus primeros años como un medio de registro espontáneo e imparcial de la realidad, coincidiendo con el espíritu científicista del positivismo de principios del siglo XX.<sup>66</sup> El contexto de exhibición de las películas al público mexicano en estos años era de dos maneras. Por un lado, en los pueblos rurales alejados de las ciudades nacientes, el cinematógrafo itinerante llegaba alguno de estos pueblos e improvisaban en espacios como los corrales la proyección de las películas. Por otro, en las ciudades se comenzaron a destinar espacios permanentes dedicados a la exhibición de cine. Como ejemplo, en 1905 en Guadalajara se abre la primera sala de exhibición de cine con programación permanente.<sup>67</sup>

También durante este periodo, la distribución y producción de películas realizadas por empresas cinematográficas internacionales marcarían el inicio del cine como un potencial negocio. La consolidación de empresas cinematográficas como Pathé-Frères, Gaumont Films y Star Films en Francia; y, Edison Co., Biograph Co. y Vithagraph en Estados Unidos, son un ejemplo de la rentabilidad del cine. En 1906 se fundan las primeras distribuidoras extranjeras de películas en México. Esto significó la implementación de espacios destinados únicamente a la proyección de películas, y dio inicio a la exhibición de cine de manera regularizada. Además, a partir de este año comenzó la producción de adaptaciones históricas y literarias en el cine

---

<sup>65</sup> Aurelio de los Reyes. Medio siglo de cine mexicano 1896-1947, (Trillas: México, 1987), 20-22.

<sup>66</sup> Para el caso de la objetividad del cine en estos primeros años, véase el ejemplo de Aurelio de los Reyes, Medio siglo de cine mexicano 1896-1947, (Trillas: México, 1987), 23-25.

<sup>67</sup> Patricia Torres San Martín. Cine y prensa en Guadalajara 1917-1940, en Microhistorias del cine en México, coord. Eduardo de la Vega Alfaro, (Universidad de Guadalajara/UNAM/Imcine/Cineteca Nacional/Instituto Mora: Guadalajara, 2001), 172.

mudo, debido a que las vistas cinematográficas resultaban poco atractivas para un público acostumbrado a ellas. El impulso de estas adaptaciones iniciaría en países como Italia, Dinamarca, Estados Unidos y principalmente en Francia. Estos mismos países a través de sus compañías internacionales, que ya comenzaban a ser fuertes en la industria, se encargarían de exportar sus adaptaciones a países como México. En particular, las películas que mayormente se importaron a nuestro país se encuentran las películas norteamericanas.<sup>68</sup>

En la Ciudad de México la exhibición de cine de manera regulada se da en 1909. Bajo el nombre de “Cinematógrafo Cine Club” ubicado en la calle 5 de mayo y Motolinia el empresario Jorge Alcalde inauguró un espacio de exhibición de la cinematografía internacional combinando la difusión y programación de las películas en la prensa escrita.<sup>69</sup> Alcalde fue un empresario visionario, ya que crea un espacio que incluía varias actividades comerciales: la implementación del concepto de permanencia voluntaria; usa el espacio para reunir personas que asisten a un evento con expectativas comunes; y crea el snack bar que consistió en una barra de refrescos que el empresario ubicó en la recepción del lugar. En este ambiente de explotación y exhibición comercial de cine se proyectaron películas de los hermanos Laffite como *L'assassinat du Duc de Guise* y *Le retour d'Ulysse* distribuida por Pathé. El “Cinematógrafo Cine Club” fue un espacio que exhibió los gustos de Alcalde por el *Film d'Art* francés, las vistas cinematográficas y algunas escenas de la Revolución mexicana.<sup>70</sup> Así, dentro del pensamiento empresarial de Alcalde la expresión de *cineclub* se presentará por primera vez en México. Este lugar de exhibición de corta duración, es un indicador importante de las relaciones entre distribuidores, exhibidores, público y publicaciones en los albores de la Revolución Mexicana.

Luego de esta etapa inicial del cine como innovación científica e incipiente negocio, se propiciaron contextos que hicieron posible una reflexión acerca del cine aún más profunda: la del cine como medio de expresión artística. El cine comienza un movimiento hacia la innovación y la exploración de su propio lenguaje. El motor de este movimiento fue la experimentación del cine como uno que tenía múltiples posibilidades expresivas. Las películas resultantes de esta experimentación fueron agrupadas, por algunas autoras, en la categoría de cine experimental. Este tipo de cine, ubicado temporalmente en la década de los años treinta, estaría influenciado por tres contextos fundamentales: las vanguardias internacionales de principios de siglo XX, la filiación de artistas provenientes de otras artes quienes

---

<sup>68</sup> Aurelio de los Reyes. Cine y sociedad en México, 1896-1930. Bajo el suelo de México, vol. II (1920-1924), México, Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM, 1993, p. 275.

<sup>69</sup> Véase (Ángel Miquel) Rotográfico, 7 de septiembre de 1927. Luis Reyes Maza. Salón Rojo: Las crónicas y los programas de cine mudo en la Ciudad de México. 1968.

<sup>70</sup> Luis Reyes Maza, 1968.

experimentaron con el cine, y las interpretaciones que estos artistas hacen acerca de la cultura y la realidad mexicana. Al respecto González y Lerner afirman:

El cine *mexperimental* comienza en la secuela de la Revolución, cuando la cámara de cine se convierte en una herramienta más para los pintores, fotógrafos e intelectuales comprometidos en proyectos nacionalistas y utópicos. Más tarde, se transforma en un arma para los radicales, quienes veían el establecimiento de la nación posrevolucionaria como parte del problema y un arma más de una sociedad opresiva. [...] La expresión [mexperimental] hace referencia a los varios enfoques de la vanguardia, vía la experimentación formal, la reflexión y la identificación contracultural, así como modos alternativos de producción y distribución.<sup>71</sup>

Para estas autoras, el cine en los años treinta se convierte en el medio de experimentación de los artistas que ven en éste un vehículo idóneo para proponer sus ideas de forma paralela al cine como espectáculo e industria. Como ejemplo de los artistas que experimentaron con este medio se encuentran Emilio Amero; Adolfo Best Maugard; Marius de Zayas; Manuel y Lola Álvarez Bravo; y, Miguel y Rosa Covarrubias quienes provenían de artes como el grabado, la fotografía y la pintura. Mientras que un ejemplo de la influencia de las vanguardias internacionales en México se atribuiría a la visita de Eisenstein a México y el trabajo de su camarógrafo Eduard Tissé.

Cynthia Tompkins en *Experimental Latin American Cinema* escribe acerca del cine experimental en países como Argentina, Brasil y México. Esta autora afirma que en la medida en que los directores se alejan del modelo industrial de Hollywood se incrementa la experimentación en sus películas. La autora, ejemplifica con la técnica del montaje como una práctica experimental de la vanguardia de los años veinte y treinta que se convirtió luego en una norma. Por ejemplo, para Tompkins, siguiendo a Umberto Eco, el término experimental es:

[...] un contraste entre las características típicamente revolucionarias y las características antagónicas de la vanguardia frente al deseo de aceptación del experimentalismo, donde la innovación y la crítica se producen desde dentro de una tradición establecida, con la intención de convertirse en la norma. En la medida en que las técnicas de montaje de vanguardia de los años 1920 y 1930 se han convertido en canon, el despliegue del montaje en las películas de este libro es experimental, mientras que representan una amplia gama de temas y variedad de géneros. Estas películas no necesariamente constituyen un todo coherente, son más bien el diálogo con otras en términos de sus características estéticas compartidas.<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> Rita González y Jesse Lerner, *Cine experimental: 60 años de medios de vanguardia en México*, (Fideicomiso para la Cultura y las Artes México/USA: México, 1998), 12.

<sup>72</sup> Cynthia Tompkins. *Experimental Latin American Cinema*, (University of Texas Press: Austin, 2013), 2-3 [mi traducción].

Coincidiendo con esta descripción de lo experimental en el cine propuesto por Tompkins, el cine experimental en México fue más bien un tipo de cine que incursionó en la reinterpretación formal y temática en paralelo a la industria cinematográfica. Un ejemplo fue la obra del director Paul Strand quien produjo la película de docu-ficción *Redes* para la Secretaría de Educación Pública; o el caso de Juan Jiménez y la influencia del expresionismo alemán y sus novedosos recursos visuales en la película *Dos monjes* de Juan Bustillo Oro. Algunas de las experimentaciones realizadas en estos años se convirtieron en una norma para distinguir la influencia de un movimiento artístico; proponer una postura crítica acerca de la realidad mexicana; o bien, presentar una técnica cinematográfica concreta. En este último caso, se encuentra el artefacto inventado por Best Maugard llamado “Suspensión Aero Flotante”, S.A.F. Este aparato permitía elevar y mover la cámara conjuntando tres mecanismos de la producción: el dolly, la grúa y el tripié. La S.A.F proporcionaría a cinefotógrafos como Juan Jiménez nuevas posibilidades técnicas y estéticas en películas como *Humanidad* y *La mancha de sangre*.<sup>73</sup>

En conclusión, el cine en México desde sus orígenes al igual que en otros países, ha sido experimental. Los propósitos de estas experimentaciones fueron importantes para el desarrollo del lenguaje y técnica del cine. El cine se perfilaría como un medio de expresión artística y no solo como uno de entretenimiento, de carácter educativo, informativo o propagandístico. En el camino a la consolidación como una forma de arte, los artistas de otras disciplinas contribuirían en el desarrollo de las posibilidades formales y estéticas del cine. En esta clasificación del cine experimental como uno fuertemente vinculado a las vanguardias artísticas; a la filiación de artistas provenientes de otras artes; y, a las interpretaciones que éstos hicieron acerca de la cultura y la realidad mexicana; es que podemos reconocer al igual que sucedió en el caso del contexto internacional, que los rasgos atribuidos al cine experimental en México bien podrían homologarse con los rasgos asignados al cine de vanguardia.

En presencia de esta categorización del cine experimental, en lo que sigue describiré algunas de las vanguardias artísticas que influenciarían a éste en México. Posteriormente examinaré lo que representó la plataforma del 1° Concurso de Cine Experimental, y finalmente, analizaré *La fórmula secreta* y *Amelia* participantes en este evento.

---

<sup>73</sup> Para una revisión más puntual véase Elisa Lozano, “Best Maugard y su equipo de producción: una nueva forma de filmar.” en *El paréntesis filmico de Best Maugard* (México: Correcamara.com.mx, 2016), 38-39.

### 3.1 Cine y vanguardias artísticas en México

En la década de los años veinte en México, el cine ya había rebasado la novedad y su carácter informativo de registro de eventos históricos; y aunque seguía siendo un espectáculo itinerante, en el terreno social era un medio en el que se proyectaban imágenes de escenarios privilegiados de una modernidad urbana emergente. En este escenario el cine se convierte en una expresión cultural importante.

Con un público amante al teatro por sobre la cinematografía, el cine era visto como un espectáculo comercial y vulgar. Sin embargo, algunos intelectuales jóvenes veían en el cinematógrafo otras posibilidades. Dentro de estos jóvenes se encuentra Carlos Noriega Hope<sup>74</sup> quien fue promotor de la cultura y de las posibilidades del cine mexicano. Este intelectual además de ser el guionista de la primera película sonora, *Santa* realizada por Antonio Moreno en 1931; promovería en las páginas del *Universal Ilustrado*<sup>75</sup> movimientos artísticos como el estridentista, iniciado por Manuel Maples Arce en 1921.

Para principios de siglo XX, la era tecnológica fue un hecho en muchas partes del mundo e influencias artísticas como el futurismo italiano de Marinetti, y el ultraísmo español con la idea de una estética del maquinismo, del acero, y de las grandes estructuras se contraponía en México con el debate de la estética de la Revolución Mexicana. En esta pugna emerge una vanguardia artística singular, el estridentismo,<sup>76</sup> entre la herencia estética e ideológica de la Revolución (Mariano Azuela y la cultura de la Revolución Mexicana) y los artistas actuales. El estridentismo fue un movimiento principalmente literario de corta duración pero con mucha potencia estética. Por lo tanto, de 1921 a 1927 este movimiento abogó por una revolución de los viejos estilos en artes como la poesía, literatura, gráfica, pintura, fotografía y la música; y desde éstas exaltó el proceso de modernización que vivía México.

Este movimiento artístico de avanzada se caracterizó por retomar estilos propios del ultraísmo, dadaísmo y del futurismo en un contexto de un México posrevolucionario que se debatía entre lo rural y lo urbano. Si bien, esta vanguardia estuvo influenciada por el futurismo se trata de una influencia estética de ésta pero no de sus contenidos y sus mensajes

---

<sup>74</sup> Laura Navarrete Maya, "Carlos Noriega Hope", en *Diccionario de escritores mexicanos. Siglo XX*, t. VI, Aurora M. Ocampo (dirección y asesoría), (Instituto de Investigaciones Filológicas / Universidad Nacional Autónoma de México: México, 2002), 30-31.

<sup>75</sup> Como ejemplo véase: Página de los libros nuevos, "Poems" en *El universal Ilustrado*, 6 de diciembre de 1923, año VII, núm. 338, p. 41; Páginas literarias, "Diorama Estridentista," en *el universal ilustrado*, 27 de febrero de 1924, año VIII, p. 10.

<sup>76</sup> Para una revisión de este movimiento literario véase Luis Mario Schneider, *El estridentismo. La vanguardia literaria en México*, (Universidad Nacional Autónoma de México/Programa Editorial de la Coordinación de Humanidades: México, 2007); Silvia Pappe Willenegger, *Estridentópolis: urbanización y montaje*, (Universidad Autónoma Metropolitana/Unidad Azcapotzalco: México, 2006).

ideológicos; ya que, las temáticas estridentistas representaban la situación agraria, la educación, los logros de la revolución y de sus personajes (el campesino, el obrero, la mujer, el maestro, etc). Así, su expresión artística se mezcló con sus mensajes sociales manifestada en una estética de la página impresa, con el uso de los nuevos soportes como lo fueron la revista, las portadas de libro, y el panfleto.<sup>77</sup> Ejemplo de ello se mostrarían en los artículos e imágenes publicadas en las revista *Irradiador y Horizonte*.<sup>78</sup> En concreto, la historia de Xavier Icaza de *Panchito Chapopote*, por ejemplo, fue un comentario acerca de la penetración norteamericana en el estado de Veracruz.

Además, este movimiento crea su propio *espacio experimental* completamente influenciado por el desarrollo de la modernidad en el proceso de urbanización. Este espacio fue constituido por una realidad provinciana y por las metrópolis internacionales. Esta utopía imaginaria fue el campo de acción de los estridentistas y nombrada por ellos, Estridentópolis. La ciudad imaginaria describía un espacio con edificios de cuarenta pisos, intrincados cables de luz representando la electricidad, el cinematógrafo evocando la experiencia de la ciudad; es decir, explicaba la incipiente modernidad que traía una realidad urbana y mecanizada. Esta ciudad imaginaria que se contraponía a realidad de Jalapa en 1926, lugar en donde difícilmente había una construcción que superara los tres pisos.

Aunque los estridentistas no incursionaron en el cine (con excepción de Leopoldo Méndez), ellos simpatizaron con este medio de expresión y lo consideraron un elemento importante de la modernidad y como un posible recurso de inspiración para su creación literaria. Las referencias que por ejemplo se hace en los poemas de Germán List Arzubide como *Silabario y Paletas-Chicles* aluden al cinematógrafo, con complejas metáforas, a la incertidumbre del sentimiento de la memoria y a una realidad mecanizada e impersonal. Maples Arce en su obra *Andamios interiores* de 1922 emplea el adjetivo cinematográfico en repetidas ocasiones para referir la experiencia urbana.<sup>79</sup> En este sentido, cierta parte de la literatura de los estridentistas apunta a la percepción del tiempo mediante imágenes literarias y la experiencia de las imágenes cinematográficas. El interés por el cine y sus posibilidades perceptuales y expresivas hizo que los estridentistas fueran espectadores en la casa-taller de Lola y Germán Cueto, según cuenta Germán List, de películas norteamericanas de Charles

---

<sup>77</sup> Vanguardia Estridentista: Soporte de la estética revolucionaria. Museo Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo. 2010

<sup>78</sup> Para una visión general de los contenidos sociales y estética gráfica y plástica de la vanguardia estridentista véase *Vanguardia estridentista. Soporte de la estética revolucionaria*, (INBA/CONACULTA: México, 2010).

<sup>79</sup> Luis Mario Schneider, *El estridentismo. La vanguardia literaria en México*, (Universidad Nacional Autónoma de México/Programa Editorial de la Coordinación de Humanidades: México, 2007).

Chaplin y europeas como *El gabinete del Dr. Caligari*.<sup>80</sup> Por otro lado, así como los estridentistas mostraban su interés por el medio cinematográfico, otra vanguardia denominada el grupo de los contemporáneos ya incursionaría en éste, no solo mostrando su interés en las posibilidades perceptuales del cine; sino que, emplearían este medio para establecer sus mensajes.

Para 1931 y con un fuerte ambiente de desarrollo cultural, el movimiento de los contemporáneos adoptó al cine como otra posibilidad de experimentación para el proyecto posrevolucionario de consolidación de la cultura del país. Esto se vio reflejado en la visita de Eisenstein a México descrita en un número anónimo de la revista literaria de nombre homónimo y a la consolidación de un grupo de artistas cinéfilos entre los que destacaron Manuel Álvarez Bravo, Bernardo Ortiz de Montellano, Emilio Amero, María Izquierdo, Gilberto Owen, Carlos Mérida, Adolfo Best Maugard, entre otros. Estos artistas provenientes de la plástica, gráfica, literatura, fotografía y la cinematografía hicieron aportaciones estéticas acerca de la modernidad valiéndose de la cultura popular y de la tradición indígena para recrear una cultura visual que proyectaba la simpatía nacionalista de la época. Ellos subrayarían la necesidad desarrollar la cultura y abrirse a otras cinematografías. A diferencia de los estridentistas que incluyeron al cine dentro del imaginario de la modernidad y de su ciudad imaginaria, los contemporáneos se valieron de los propios medios técnicos del cine para elaborar sus propuestas artísticas.

Ambos movimientos vanguardistas sin lugar a dudas influenciaron el curso del desarrollo del cine en México hasta, por lo menos, la primera mitad del siglo XX. No obstante, luego de la Segunda Guerra Mundial y su profundo impacto en el imaginario cultural de occidente otra vanguardia tomaría una posición de importancia en el cine en México generando nuevamente otra tensión cultural, el grupo Nuevo Cine.

Con la situación de la posguerra, el grupo Nuevo Cine asumió una actitud de compromiso con respecto a lo que la cinematografía debía ser. De manera que, la responsabilidad de la cinematografía sería la de convertirse en un medio en el que se mostraran las diferentes realidades nacionales que no eran evidenciadas por los gobiernos y las industrias culturales asociadas estos. Así, tal como empezó a ocurrir con vanguardias internacionales como el neorrealismo italiano bajo la rúbrica “norte rico y sur pobre”; el discurso anticolonialista de Franz Fanon; el *cinéma vérité* francés; y, el tercer cine y el *cinema novo* en Latinoamérica; el

---

<sup>80</sup> Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, ediciones de Horizonte, Xalapa, 1926, edición facsimilar, col. *Lecturas Mexicanas*, México, Conaculta, 1987, 80.

grupo Nuevo Cine en México debía usar el cine como mecanismo de denuncia. Por lo tanto, la realidad de cada país debía ser mostrada en imágenes realistas y enfocadas a lo social.

Para la década de los sesenta, con espectadores mayoritariamente habituados a una tradición de la comedia ranchera, la tragicomedia y el melodrama, el panorama de la industria cinematográfica nacional continuaba con una crisis económica que llevaba diez años de vigencia. En este contexto, el grupo Nuevo Cine emerge respondiendo a los estereotipos que se guardaron en el imaginario del mexicano resultante de la industria cinematográfica nacional durante la primera mitad del siglo XX; gracias a un discurso altamente homogeneizador implicado en el interés de la modernidad. En este orden de ideas, acontecimientos como la creación de la revista Nuevo Cine (1961-1962) realizada por jóvenes escritores pertenecientes a la “generación del medio siglo”; la inauguración de un centro de estudios cinematográficos; y, el crecimiento en la cantidad de cineclubes<sup>81</sup> favorecerían a dar un impulso al desarrollo de la cultura cinematográfica mexicana.

Además de estos acontecimientos, otros factores que impulsarían la cultura cinematográfica nacional para la década de los sesenta fueron: las reinterpretaciones y ejercicios técnicos, formulación de teorías y el estudio de revistas internacionales acerca del cine. Por ejemplo, la creación literaria en la realización de cine tuvo como participantes a muchos escritores influenciados por la teoría del autor o *caméra-stylo*<sup>82</sup> y las revistas sobre cine *Cahiers du Cinema* y *Positif*. En el discurso literario y en el cinematográfico comenzaron a inscribirse conceptos como escritura y textualidad. También, la *nouvelle vague* proveniente de Francia reiteraba su preferencia por el empleo de metáforas literarias a la hora de hacer cine o analizarlo. Las películas de la segunda mitad del siglo XX, se inspiraron en técnicas como el montaje soviético, y corrientes como el surrealismo, el neorrealismo italiano, el teatro épico brechtiano, el *cinéma vérité* y la *nouvelle vague* francesa. Este fue un cine alternativo en tanto que pretendía buscar opciones a la falta de equipamiento humano y técnico, así como a la carencia de fondos con los que si contaba la industria fílmica del estado. Influenciados por todas estas prácticas y vanguardias cinematográficas internacionales, los escritores del grupo Nuevo Cine se introducirían progresivamente en el cine mexicano trabajando como adaptadores, argumentistas y guionistas, sobre todo a partir del 1º Concurso de Cine Experimental. La mayoría de los escritores<sup>83</sup> mexicanos tenían un gusto particular por el cine

---

<sup>81</sup> El cineclub El progreso, creado en 1954, estaría destinado al cine de vanguardia.

<sup>82</sup> Esta teoría fue desarrollada por el novelista y cineasta Alexandre Astruc.

<sup>83</sup> Escritores como Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Juan García Ponce, el colombiano Gabriel García Márquez, Juan de la Cabada, Juan Vicente Melo y Juan Ibáñez.

y algunos ya habían incursionado en éste como fue el caso de Juan Rulfo. En síntesis, el interés por el cine en los círculos de la vanguardia artística, sus revistas y espacios de investigación acerca de cine agruparían las condiciones para estimular la cinematografía nacional con propuestas como la idea de realizar un concurso de cine experimental en México.

### **3.2 El Cineclub: de la experiencia cinemática al encuentro de los estudios y la crítica acerca del cine**

Como ya mencionamos al inicio de este capítulo, a principios del siglo XX en México los procesos de distribución de las películas y el gusto por ver cine configuraron espacios concretos para su exhibición. Lo que en un inicio fueron los corrales y carpas en el caso del cine itinerante, y posteriormente lugares específicos para la exhibición comercial de películas; pronto surgirían espacios como el cineclub destinados al gusto y estudio de cierto tipo de cine. Aunque el nombre de cineclub aparece desde 1909 en México, en realidad este no pasaba de ser un lugar de exhibición comercial.

En Francia, por ejemplo, el cineclub surge como un espacio de discusión crítica y propuestas para hablar del cine como un nuevo arte, iniciadas por el simbolismo y el impresionismo, e inscritas al contexto de las vanguardias entre 1917 y 1931 con Ricciotto Canudo y Louis Delluc. Estos críticos con obras y raíces distintas pero ligadas en común a la generación que vio en el cine un medio particular de expresión, utilizaron la prensa y los manifiestos para dar a conocer la necesidad de procurar exhibiciones cinematográficas privadas, a favor de un análisis que enriqueciera un lenguaje cinematográfico en muchos aspectos experimental.

De esta manera, el cineclub como tal, nació como un lugar en el que se asistía a una sesión de cine, se discutía y reflexionaba respecto de la literatura especializada (que en un inicio era periódica), y se intercambiaba ideas entre intelectuales. Así que a principios del siglo XX, entre el cineclubismo francés y el caso mexicano, la diferencia se encontró en que mientras que en Francia ya se empezaba a analizar películas en revistas especializadas, en México el cinéfilo era aquella persona que mostraba interés artístico y gusto por lo que se hacía con las películas. Para el caso mexicano la crítica y el estudio sobre cine se constituirían más tarde, específicamente con la vanguardia artística de los contemporáneos.

Las reminiscencias de lo que pudo haber sido un cineclub como ya lo mencionamos anteriormente, pudo ser la casa-taller de los Cueto en la que los estridentistas compartían su afición al cine. Sin embargo, el primer cineclub como tal, que existió en México fue el Cine-

Club-Mexicano fundado en mayo de 1931 como filial de la Film Society de Londres y de la Liga de Cineclubes de París y con una vocación similar a la de sus homólogos europeos: crear y fomentar la afición al cine. Para 1934, Lola Álvarez Bravo y otros artistas realizaron proyecciones cinematográficas bajo la denominación de cineclub, aunque con nombres cambiantes, en la Revista Frente a Frente nutrieron la política a través de las artes. Caso parecido ocurrió con el Cine-Club-Mexicano que tuvo corta duración.

El segundo cineclub fue el Cine Club de México del IFAL (Instituto Francés de América Latina). Para 1952 se funda el Cine Club Progreso, que fue el que daría un mayor impulso al movimiento de cineclubes en México, y trabajó hasta formar la Federación Mexicana de Cineclubes, que según García Riera, se llevó a cabo el 11 de septiembre de 1955. A esto seguiría los cineclubes de las facultades de la UNAM.

Los espacios como los cineclubes fueron importantes porque ellos representaron el lugar de encuentro no solo de la exhibición de las películas, sino de la discusión respecto del cómo se construyen las películas y funciona el cine. Dentro de las personas que se interesarían en asistir a estos espacios estarían los promotores, artistas y experimentadores que analizaban y creaban a partir de las revistas literarias de crítica cinematográfica y las influencias de las vanguardias artísticas, formas de construir y pensar el cine como expresión cultural.

El vínculo entre las revistas literarias y el cineclub fue importante para la crítica y el estudio acerca de las películas como puente para asimilar las prácticas cinematográficas de otras partes del mundo en México. Asimismo, el cineclub representó un espacio que se alejaba del cine con fines comerciales y daba a conocer contextos de algunas corrientes cinematográficas internacionales, y de las cuales muchos jóvenes interesados en el cine pondrían en práctica.

### **3.3 El 1° Concurso de Cine Experimental en México**

El cine experimental en México en la década de los sesenta toma distancia de la industria filmica debido a que los organismos estatales encargados del financiamiento de la cinematografía controlaban la producción, distribución y lo que se exhibía en el país. Artistas de muy diversas disciplinas de las artes plásticas, el teatro, las letras y la música reencuentran en el cine un medio significativo para expresar la diversidad de inquietudes y posturas respecto a un México que seguía debatiéndose entre diversos asuntos de interés social y

cultural.<sup>84</sup> Tales como las dinámicas de una cultura que cohabitaba entre la tradición y la modernidad con las influencias que llegaban del extranjero. Los cineclubes; el grupo Nuevo Cine;<sup>85</sup> y, la creación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos contribuyeron a la reflexión, creación y crítica de cine en México, movilizándolo la vida cultural del país y posibilitando la integración de nuevas generaciones al ámbito artístico y universitario.

Aunado a lo anterior, en términos de contexto fue la crisis en la cinematografía nacional provocada por una fuerte política sindical en este medio, que tuvo implicaciones negativas en la calidad de producción y distribución de las películas mexicanas. Lo que condujo a una obstaculización de los mercados y finalizando así con el auge de esta industria que se hizo presente una década atrás. El cine en México entre 1959 y 1968 en términos técnicos se vio limitado debido a que los sindicatos de la industria fílmica dificultaron la posibilidad de ingresar formalmente a los interesados en ésta. Sin embargo, esto también representó un rasgo que llevó a los cineastas jóvenes a definir lo experimental en la cinematografía mexicana. El corto y mediometrage se convirtieron en espacios de experimentación por excelencia.

En este contexto de crisis económica y de protesta artística en la cinematografía mexicana, la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, STPC, convoca en el año de 1964 al 1º Concurso de Cine Experimental en México. Con el concurso se intentó contribuir a modificar dos elementos fundamentalmente, la innovación temática y el estilo de la industria fílmica. Los jóvenes creadores mexicanos comenzaron a construir historias que les permitió experimentar no sólo en términos estilísticos sino también con una mirada distinta de abordar los temas ya representados, construyendo historias no convencionales en la narración. El tratamiento de los temas estrechamente vinculado con lo formal configuró nuevamente una relación entre la obra cinematográfica y el espectador.

Bajo la categoría de cine experimental y con doce películas participantes, el 1º Concurso apuntaba más a obtener un aire fresco de temas y rostros, que a la innovación de técnicas y estéticas como ocurría en otras partes del mundo como Francia, Estados Unidos, Italia, por mencionar algunos.

---

<sup>84</sup> En la plástica pintores como Vicente Rojo, Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Fernando García Ponce, Lilia Carrillo y José Luis Cuevas; en las letras Carlos Fuentes, Carlos Monsiváis, Juan García Ponce y Rosario Castellanos; y en la música Manuel Enríquez y Joaquín Gutiérrez.

<sup>85</sup> Este grupo tenía como integrantes a José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, Jomi García Ascot, Emilio García Riera, José Luis González de León, Heriberto Lafranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert, Fernando Macotela, Alberto Isaac y Paul Leduc, por citar algunos.

El Concurso tendría muchas ventajas; tres de ellas nos parecen obvias: a] la renovación de los cuadros de dirección, adaptación, interpretación, fotografía y todo cuanto integra un equipo; b] ante el decaimiento de la producción industrial, el Concurso ayudaría a aliviar la carencia de trabajo de miembros del *staff*; c] los resultados podrían estimular a los productores a renovar sus métodos de trabajo y sus temas.<sup>86</sup>

La convocatoria del concurso fue publicada el 8 de agosto de 1964, y el 12 de agosto de ese mismo año se informaba en los periódicos acerca de dos pequeñas modificaciones a las bases del concurso: sobre la utilización del negativo original y sobre los jueces del certamen. En la convocatoria se invitaba a todos los aspirantes amateur o profesionales (cinefotógrafos, guionistas, actores, directores, editores, etc.) a participar con una propuesta audiovisual con libertad temática y alejada de producción cinematográfica comercial; el único constreñimiento fue que la historia tenía que ser una adaptación de algún cuento de la literatura. A cambio, los organizadores del concurso ofrecían la facilidad de apoyarlos con la elección del personal técnico para la filmación de las películas; además el Sindicato se comprometía como aval de los cineastas concursantes para el otorgamiento de créditos para el de estudios y laboratorios. La respuesta fue la recepción de más de treinta inscripciones; sin embargo solo doce películas lograron participar<sup>87</sup> a mediados de 1965. Estas historias dejaban ver la reflexión acerca de las preocupaciones e inquietudes de los jóvenes modernos en México y su apuesta por evidenciar “[...] una visión más crítica y compleja del mexicano y su entorno social [...]”.<sup>88</sup>El concurso impulsó el talento de nuevos creadores en diferentes áreas de la producción del cine, mediante la exploración de ejercicios experimentales en la construcción de las narrativas de sus películas. Al ser adaptaciones de cuentos, las narraciones se inspiraron en la literatura. Los cuentos adaptados al cine provenían de la pluma de los escritores de la llamada Generación del Medio Siglo como por ejemplo de escritores como Juan García Ponce, José Emilio Pacheco, por mencionar algunos.

Los recursos económicos para el pago de los gastos de filmación y la publicidad para la explotación comercial de las películas ganadoras corrieron a cargo de los propios jóvenes cineastas, quienes sacaban el dinero de sus propios bolsillos; o bien, buscaban financiamientos en particulares. El periodo de inscripción duró dos meses, y el de filmación de

---

<sup>86</sup> Emilio García Riera. *Historia del cine mexicano. Época sonora. Vols. IX-1964/1966* (México: Era, 1992-1997), 154.

<sup>87</sup> *El día comenzó ayer* de Ícaro Cisneros, *La tierna infancia* de Felipe Palomino, *Amelia* de Juan Guerrero, *El viento distante* (basada en tres cuentos) de Salomón Laiter, Manuel Michel y Sergio Véjar, *En este pueblo no hay ladrones* de Alberto Isaac, *Mis manos* de Julio Cahero, *Llanto por Juan Indio* de Rogelio González Garza, *El juicio de Arcadio* de Carlos Taboada, *Una próxima luna* de Carlos Nakatani, *La fórmula secreta* de Rubén Gámez, *Los tres farsantes* de Antonio Fernández y *Amor, amor, amor* (formada por cinco episodios) de José Luis Ibáñez, Miguel Barbachano Ponce, Héctor Mendoza, Juan José Gurrola y Juan Ibáñez.

<sup>88</sup> Virginia Medina Ávila, “Influencia de los escritores en la renovación y búsqueda del cine mexicano de los sesenta y setenta,” 12.

cada película debía durar seis meses contados a partir de la última modificación publicada de la convocatoria.

El jurado del concurso se integró por los siguientes miembros: como presidente Andrés Soler (ANDA); Fernando Macotela (Dirección General de Cinematografía); Francisco de P. Cabrera (Banco Cinematográfico); Carlos Estrada Lang (Ampec); Huberto Batis (INBA); Manuel Esperón (Compositores); Efraín Huerta (Pecime); Jorge Ayala Blanco (Técnicos y Manuales); Rolando Aguilar (Directores); Adolfo Torres Portillo (Autores y Adaptadores); Luis Spota (Sociedad de Escritores); y, José de la Colina (UNAM).<sup>89</sup>Mientras que, la premiación consistió en cuatro lugares, los tres primeros con trofeos de oro para el primer lugar; plata para el segundo; y, bronce para el tercero. Asimismo, los cuatro lugares obtenían cada uno un diploma para el grupo de participantes y el permiso de explotación comercial de la película en beneficio de los integrantes del grupo realizador. Además, se premiaba con una mención a la revelación masculina y femenina; la mejor adaptación; el argumento; adaptación; fotografía; sonido; música; edición; dirección; y, un premio especial imprevisto. De esta manera, los premios fueron para las siguientes películas: el primer lugar fuera para *La fórmula secreta* de Rubén Gámez; el segundo lugar para *En este pueblo no hay ladrones* de Alberto Isaac; el tercer lugar para *Amor, amor, amor* de Juan José Gurrola Miguel Barbachano Ponce, Héctor Mendoza, y Juan y José Luis Ibáñez; y, el cuarto lugar para *El viento distante* de Salomón Laiter. Y, aunque *Amelia* de Juan Guerrero no fue premiada por el jurado, si fue reconocida por éste como parte las mejores películas del corpus concursante. Por lo tanto, dado que no hubo un quinto lugar, está quedó fuera de la explotación comercial y como una de las películas poco conocidas del concurso. Los temas predominantes del concurso, o de por lo menos las películas premiadas, fueron acerca del intento por acceder a la realidad y a las relaciones de los seres humanos en un México diverso con múltiples particularidades y preocupaciones.

### **3.3.1 La fórmula secreta: elementos de la narración**

*La fórmula secreta*<sup>90</sup> de Rubén Gámez es una película que nos introduce a la historia del delirio de un enfermo en una serie de doce episodios de imágenes fragmentadas. La obra cinematográfica, fue ganadora de los premios a mejor película, dirección, edición y adaptación musical. Esta historia construye mediante una serie de imágenes en movimiento y fotos fijas

---

<sup>89</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano. Época sonora. Vols. IX-1964/1966* (México: Era, 1992-1997), 158.

<sup>90</sup> Esta película coincide gradualmente con el movimiento latinoamericano de cineastas como Glauber Rocha en Brasil y Mayolo en Colombia.

acompañadas de un texto de Juan Rulfo pronunciado en *voz off* por Jaime Sabines y con la música de Vivaldi, Stravinsky y Leobardo Velázquez, un mundo que confronta a un pueblo que al parecer no opone resistencia ante la eminente transformación de la identidad cultural del mexicano enmarcada en el colonialismo y la penetración cultural norteamericana. Así, en entrevista recogida por García Riera, Gámez comenta acerca de la película:

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 no sólo no tiene conciencia política sino que no tiene conciencia de nada.<sup>91</sup>

Este mediodrama, escrito, dirigido y fotografiado por Rubén Gámez se filmó en 35mm y originalmente duraría ciento veinte minutos, pero a causa de falta de presupuesto terminó con una duración de cuarenta y cinco minutos. *La fórmula secreta* resultó el único proyecto cinematográfico que hizo Juan Rulfo, dicho así en palabras de éste. Lo anterior se apoya en la siguiente cita referida por Dylan Brennan, en su texto “Sobre La fórmula secreta”:

Yo la única película que hice se llamó La fórmula secreta. Originalmente se llamaba Coca-Cola en la sangre, pero le quitaron ese título porque pensaban que nadie iba a verla. Es la historia de un hombre al que le están inyectando Coca-Cola en lugar de suero y cuando empieza a perder el conocimiento siente unos chispazos de luz y la Coca-Cola le produce unos efectos horribles, y entonces tiene una serie de pesadillas y en algunas ocasiones habla contra todo. Esta película es una película ANTI. Es anti-yanqui, anti-clerical, anti-gobernista, anti todo [...]<sup>92</sup>

Aunque Juan Rulfo ya había incursionado en el cine en 1955 con la adaptación de *Talpa* un cuento de su autoría filmado en ese mismo año; en el caso de *La fórmula secreta*, el texto de la película fue solicitado por Rubén Gámez a Rulfo en el proceso de rodaje, cuando ya había filmado algunas secuencias. De manera que Gámez le hizo llegar las imágenes para la elaboración del escrito. Así que en lugar de ser una adaptación literaria en el cine, el texto de Juan Rulfo para esta película se convirtió no solo en un poderoso texto narrativo cinematográfico, es decir, una narración pensada para el medio cinematográfico; sino que también fue la única obra que no fue la adaptación cinematográfica de ningún cuento (como lo solicitaban los criterios de participación descritos en la convocatoria del 1º Concurso de Cine Experimental).

---

<sup>91</sup> García Riera, “Historia documental del cine mexicano,” 169.

<sup>92</sup> Palabras de Juan Rulfo citadas en Brennan Dylan, “Sobre La fórmula secreta” en Juan Rulfo, *El gallo de oro*, Editorial RM y Fundación Juan Rulfo, Ciudad de México, 2011, pp. 147-149.

En un inicio, cuando la película participo y ganó en el 1° Concurso de Cine Experimental en México, se dijo que fue la única que en realidad se tomó en serio la categoría de cine experimental. La mayoría de los escritos críticos en los sesenta acerca de la película coincidieron en que se trataba de un poema audiovisual. Otros textos en la actualidad muestran el interés del mundo rulfiano manifiesto en la obra de Gámez. Mi propuesta apoyada a partir de un análisis cinematográfico de la narración, sugiere un comentario tácito que alude a una sociedad mexicana que se configura entre la modernidad y su tradición con una postura anticolonialista que increpa al espectador y al cine de aquella época. Veamos ahora de qué manera la narración de esta película nos introduce en el delirio del enfermo a través del estudio descriptivo de los elementos narrativos.

#### i) La historia

La historia cuenta narrativamente de manera no lineal, el comentario tácito del director Rubén Gámez acerca del endurecido proceso económico modernizador y el mutismo con que el pueblo se enfrenta a este proceso. El argumento presenta el delirio de lo que al parecer es un enfermo postrado en una cama al que le es suministrado coca cola por vía intravenosa. A lo largo del argumento veremos en una serie de doce episodios fragmentados narrativamente que describe los efectos de este delirio provocados por el líquido. Me propongo hacer un argumento tentativo de la película, aunque la narración de ésta no es lineal debido a su carácter experimental, a diferencia de la forma del cine institucional.

#### ii) El argumento

Ficha de participación y premios recibidos en el 1° Concurso de Cine Experimental
Fundido a negro (escuchamos pasos de marcha)
1. Vemos una sonda conectada a un envase de coca cola. El líquido es suministrado a alguien recostado en una cama. (música)
2. La explanada del Zócalo. (música barroca Vivaldi)
a. Títulos de créditos. Mientras vemos la sombra de un ave sobrevolar la explanada del Zócalo.
Insert de silueta de coca cola. (bip)
Insert de querubín. (silencio)
3. Vemos a un trabajador cargando costales de harina y llevándolos a un camión con el cual se irá. En un momento carga a un hombre tirado en el suelo y lo lleva al camión.
a. Las imágenes de este trabajador sobre el camión en movimiento se intercalan con los de un hombre primero, y una mujer después que se encuentra tendidos a su lado. (música)
b. Estas imágenes se mezclan con la imagen de un campesino mirando a la cámara.
4. Vemos un campesino mirando a la cámara mientras la cámara lo evita moviéndose en dirección contraria a éste.
a. Imágenes de campesinos sobre un terreno árido se intercalan con imágenes de querubines. (entra voz off)
Insert de silueta de coca cola. (bip)
5. Vemos parte de una vaca moviéndose sonriendo. (música)
a. Vemos un hombre que mira a la cámara mientras come un hot dog con una cadena de salchichas que salen de pan.
b. Secuencia de fotos fijas de la preparación de un hot dog, repitiendo la parte en que se están colocando los

ingredientes.

c. Vemos al hombre salir del lugar en donde está comiendo, mientras se lleva un bocado a la boca notamos la cadena de salchichas tras sus pasos.

d. Vemos la cadena de salchichas irrumpir en varios espacios: la torre latinoamericana, un desfile, tortillas en un comal, un cartel anunciando la película de Tarás Bulba, la parte delantera de un mercedes Benz, libros, una revista en donde se menciona a Jeff Chandler, un telescopio, el pie de un campesino con huarache, el universo, un puesto de chiles, la imagen publicitaria de un bebé rubio, un anuncio de diésel, una tienda con un aparador móvil de huaraches de plástico, entre dos hombres hablando, en zona arqueológica de Tlatelolco, en un poste en el Zócalo, una válvula de presión, dos hombres lavado maquinaria, una televisión, entre un hombre atrapado entre unas varillas, un batidor de masa, sobre unos platos, un hombre decorando un pastel.

e. Vemos al hombre que comía el *hot dog* ahora usando la cadena de salchichas como cuerda. El hombre que se encuentra dentro de un lago lanza la cuerda de salchichas al agua y tres hombres de traje emergen del agua con la cuerda en la boca peleando por ella.

f. Fotos fijas de vacas.

g. Volvemos a la imagen inicial de la vaca moviéndose y sonriendo.

Insert de querubín. (comienza voz off reproducida al revés)

6. Vemos sobre una habitación negra a varios hombres de traje. Mientras de manera intercalada con estas imágenes querubines con instrumentos de viento y cuerda. La secuencia termina con estos hombres pegados al techo de ese fondo negro.

Insert silueta de coca cola.

7. Vemos a un hombre sentado mirando a la cámara. (sonido ambiente de voces en la calle)

a. Vemos a un soldado recostado sobre el suelo disparando un arma sobre unos patitos de plástico de un juego de feria.

b. Vemos nuevamente al hombre sentado mirando a la cámara mientras que la cámara lo golpea en dos ocasiones hasta sangrar y el hombre no hace nada.

Insert silueta de coca cola.

8. Vemos a una pareja madura besarse. (mugido de vaca)

a. Un joven prepara todo para matar a una vaca. Vemos nuevamente a la pareja besándose.

b. Regresamos al joven atando a la vaca de los pies para matarla. (música sacra)

c. Las imágenes de la pareja y de la vaca muerta se intercalan.

d. Vemos al joven sentado a un lado de la vaca muerta, despellejada y colgada. La pareja madura entra a cuadro y la mujer besa al joven, mientras el hombre maduro descuelga la vaca y se la pone al joven en la espalda.

e. El joven comienza a recorrer las calles de un pueblo. La vaca que lleva sobre la espalda se transforma e intercala con las imágenes de la mujer y luego del hombre para finalizar con la vaca sobre su espalda.

Insert silueta de coca cola.

Insert de querubín. (voz off)

9. Regresamos a observar a los campesinos del episodio cuatro. Campesinos subiendo un monte de piedras y en posición de difuntos, mientras se intercalan con imágenes de querubines y santos.

Insert silueta de coca cola. (voz de mando en inglés)

10. Imágenes de maquinaria, materiales y marcas de la construcción.

a. Vemos a trabajadores mirar a cuadro. Detrás de ellos una pared con un tigre dibujado. (voz de niña leyendo en inglés)

b. Vemos unas niñas con trajes de primera comunión sobre un carrusel. (música). Los sacerdotes miran a las niñas.

c. Unos niños al fondo de la escena juegan futbol. Uno de ellos se acerca al sacerdote y éste no le hace caso.

d. Los niños se suben a una estructura de metal. Mientras la cámara encuadra a cada uno de ellos se muestra un intertítulo de "CENSURADO".

- e. Los niños colgados. Fundido a negro.
- f. Ahora los sacerdotes con espuelas en sus botas están sobre el carrusel mientras las niñas los observan y saludan desde abajo.
- g. Fundido a negro. Un sacerdote raspa la corteza de un árbol. Fundido a negro. Un sacerdote intenta leer un libro.
- h. Vemos nuevamente a las niñas sobre el carrusel. Ahora los curas aparecen en colgados en la estructura de fierro en que jugaban los niños.
- i. Fundido a negro. Los niños les muerden las manos y las orejas a los curas, hasta que éstos sangran y caen muertos.

Fundido a negro.

11. Observamos a unos hombres montados a caballo mientras intentan atrapar a unos toros, los capturan, los atan de los pies y los arrastran. (música)

a. Vemos a un hombre de traje caminar por la calle. En la acera contraria otro hombre montado a caballo le sigue los pasos. El hombre de traje se da cuenta y corre. El hombre montado a caballo lo persigue saca una cuerda y se la tira hasta atraparlo. El hombre de traje es arrastrado por el suelo. La escena termina con el hombre de traje muerto golpeándose la cabeza con un poste.

b. Vemos el interior de la iglesia de estilo barroco de Tonantzintla. Entre esa serie de imágenes se inserta una en la que vemos cuatro gallinas sin plumas con las alas extendidas de pie. (música sacra)

Fundido a negro. (voz en inglés y sonido de maquinaria)

12. Vemos en picada desfilan un cartel móvil negro con marcas industriales en color blanco.

Fundido a negro.

Título final: Fin.

Lista de créditos de los que participaron en la película.

### iii) La causa y efecto

Si bien Bordwell y Thompson habían advertido que en una narración de ficción los personajes eran generalmente los agentes de la causa, estos agentes también pueden ser sobrenaturales (dioses) o naturales (catástrofes). La narración en términos argumentales parte con la representación visual de la transfusión de coca cola a un enfermo, el cual deducimos de la historia, ya que sólo es mostrada la imagen de parte de la cama y la sonda que se dirige a éste. Este hecho, el suministro del líquido al enfermo, será la causa que provoque el delirio del enfermo. Esta motivación causal originará que en el argumento se presenten una serie de doce episodios temáticos. En esta línea de acción, es decir desde el argumento, nuestro espectador puede deducir que el líquido es coca cola por la forma que tiene la botella, que es inyectado a alguien y que ese alguien se encuentra enfermo.

En términos de la historia se desprenderá una segunda causalidad que deducirá el espectador, ya que, dentro de cada episodio se presentan una serie de eventos relacionados temporalmente y manifestados en el argumento como delirios (por su carácter fragmentario). Así, la segunda motivación causal será, cuál es el origen de que estos fragmentos temáticos. Con ello, se da otra línea causal de manera implícita: el provocado desde el interior de cada fragmento temático que apela directamente a la experiencia y conocimientos previos del espectador. De manera que los eventos que se presentaban como efectos explícitos del delirio

en el argumento se convierten a su vez, en fragmentos de causa en los que el espectador colocará una serie de supuestos de lo que cada episodio temático advierte. Los temas sobre los cuales nos invita a pensar la historia serán pues los pasajes mentales de la desolación, el abandono, la sumisión, el mutismo, el sincretismo, la identidad, la violencia, entre otros. Esta causalidad implícita es atravesada por la puesta en escena (ausencia de escenarios contruados) y el montaje<sup>93</sup> como criterios estilísticos con el que Gámez esconde las causas de su historia. Los personajes presentados en cada fragmento temático (el indígena, el campesino, el obrero, el niño, el sacerdote) serán los agentes de efecto, mientras que las causas de la historia global, las deducirá de forma activa el espectador a lo largo del desarrollo de la narración.

Esta película experimental experimenta con la forma fílmica para interpelar los esquemas convencionales del cine clásico mexicano, estructurando la información de su narración con un sistema estilístico y narrativo que apela a la percepción de espectador a través de la imagen de contenido, esto es, la imagen toma posición con respecto al espectador. La narración de *La fórmula secreta* distancia al espectador al no permitirle identificarse explícitamente con alguno de los personajes. Distanciamiento que también ocurre al poner en evidencia el mecanismo del procedimiento cinematográfico (montaje y puesta en escena) en su modo de narrar. La imagen toma posición en tanto que la forma fílmica construida mira al ser mirada (momento en el que el campesino en el argumento aparece y reitera su presencia a cuadro, o cuando la cámara golpea el rostro de un hombre sentado) y piensa al ser visualizada por el espectador.

#### iv) El tiempo

El tiempo no cronológico en la narración de *La fórmula secreta* se inscribe en el delirio del enfermo. De manera que una vez que somos parte de su delirio, como espectadores nos ajustamos a los tiempos de cada episodio temático. Estos episodios encadenan una serie de eventos en los que ocurren acciones en paralelo. Por ejemplo, en el episodio 8 mientras vemos a una pareja madura besándose, paralelamente a esta acción el joven sacrifica a la vaca, para luego todos los personajes coincidir en el mismo lugar. El único tiempo que construye el argumento de manera evidente es el desorden temporal de los episodios unidos en el tiempo

---

<sup>93</sup> En todos los textos de crítica y análisis sobre esta película hacen hincapié de la influencia de Eisenstein para montar sus imágenes. Sin embargo, considero que también tiene influencia del formalista ruso Dziga Vertov y su idea de intervalo y cine-ojo. Ya que el intervalo supone que montar dos fragmentos pone en evidencia la separación que existen entre estos dos fragmentos del film. Y puesto que Gámez articula sus episodios mediante unidades temáticas, la colocación del intervalo evidencia en su montaje la ausencia de algo entre éstos. El intervalo pone en evidencia las diferencias, al contrario que la continuidad (raccord) que busca esconderlas.

de lo que perdura el delirio del enfermo. Los fundidos a negro, los inserts de la silueta de coca cola y los querubines que unen el argumento entre cada episodio temático, reiteraran el tiempo del delirio. Estos elementos marcan la frecuencia temporal del delirio.

Este paralelismo temporal en los episodios, permite que se desarrollen dos líneas de acción simultáneas en direcciones parecidas para establecer una idea concreta. Por un lado, este paralelismo narrativo a través de la yuxtaposición de planos permite de manera explícita en el argumento la discusión de la idea de la industrialización (la maquinaria, la torre latinoamericana) y la elaboración de objetos en masa. Mientras que, por otro, algunos elementos nos recuerdan (la iglesia de Tonantzintla, la zona arqueológica de Tlatelolco, la explanada del Zócalo) la conquista española. Así este paralelismo narrativo ronda dos ideas: la de la conquista española, y la de la conquista cultural norteamericana y su proceso de modernización en México.

La duración del argumento persiste durante el transcurso del delirio, la cual coincide con la duración de la película, cuarenta y cinco minutos. La duración de la historia, a través del comentario tácito de Gámez, apunta a un delirio temporal de un personaje que vive en los sesenta (por la recurrencia de ciertos elementos que el argumento presenta como el anuncio de la película de Tarás Bulba) y que a la vez ese tiempo apunta a un pasado que ha sido de tradición colonizadora (los querubines de la iglesia de Tonantzintla en Puebla).

#### v) El espacio

Los espacios del argumento son la Ciudad de México, la provincia rural (Lerma, Toluca) y el espacio inscrito en el delirio. El espacio es un elemento fundamental en la construcción de la narración en *La fórmula secreta*. Los espacios nos conducen no sólo a reconstruir la historia, sino que inducen a deducir la relación que esos espacios recrean en la experiencia del espectador a partir de los significados históricos que tienen estos lugares (Zócalo, zona arqueológica de Tlatelolco, Torre latinoamericana, la iglesia de Tonantzintla, etc.).

#### vi) Modelo de desarrollo

Dentro del modelo de desarrollo del argumento hay una conexión entre el inicio y el final planteada por una progresión del delirio. Si al inicio de la película nos muestra al enfermo y los efectos de su delirio, éste se conecta con la reiteración de inserts de la silueta de coca cola, los querubines y los fundidos a negro. De manera que esto refiere que nos hallamos dentro del paisaje mental del mismo personaje enfermo conectado a coca cola. Para la parte final la cámara en picada advierte nuevamente por deducción que el enfermo esta recostado mientras mira desfilan una serie de marcas. Aunque el final no ofrece una sensación de resolución. Sin

embargo, este hecho posibilita que el espectador tenga una serie de respuestas que son menos firmes, lo que provoca también la reflexión de lo ocurrido, ya que nuestras expectativas no están satisfechas, al igual que lo que arguyen Bordwell y Thompson.

vii) El alcance de la información de la historia

El alcance de la información de la historia en *La fórmula secreta* presenta una narración limitada, pues todo sucede como resultado de la transfusión de coca cola en la sangre del enfermo, de manera que este líquido tiene en delirio al personaje. La narración a partir de lo que nos muestra el argumento sugiere que el enfermo se ubica en los sesenta, sin embargo, su historia recorre un proceso económico y social que advierte un pasado que no le es ajeno ni al enfermo ni al espectador.

viii) La profundidad de la narración de la historia

El nivel de profundidad de *La fórmula secreta* presenta la información de la historia a través de la subjetividad mental del enfermo. Lo que provoca expectativas permanentes por parte del espectador y explica la causa del comportamiento del personaje. De manera que en la primera escena de la película hay sólo un momento objetivo (vemos al enfermo de manera sugerida conectado a una sonda) mientras que el resto de la película y hasta el final los episodios nos presentan un nivel de subjetividad mental que finalizará en el enfermo mirando las marcas extranjeras.

ix) El narrador

El narrador de *La fórmula secreta* es el propio director, quien en todo momento nos muestra lo que escucha y ve el enfermo. Este narrador interactúa con los personajes del delirio mientras golpea a uno de ellos para demostrar la pasividad del pueblo.

### **3.3.1.1 *La fórmula secreta*: el *découpage* como evidencia formal de la estructura narrativa**

Una vez descritos los elementos de la narración en la película *La fórmula secreta*, continuaré por hacer el estudio descriptivo de dos secuencias de esta película que integran los ejemplos necesarios para el propósito de este trabajo. De manera que, esta metodología me permite segmentar las secuencias por escenas y planos numerados con el objetivo de enfatizar las indicaciones técnicas, escénicas, faciales y gestuales necesarias para mi análisis. Por lo tanto, las secuencias elegidas son las siguientes: el episodio 4. Los hombres de la tierra, y el episodio 7. El mutismo del hombre.

El episodio 4, se compone de 17 escenas y 27 tomas. En esta secuencia, la fotografía no deja ver el cielo en los casos de las tomas filmadas en exterior, el horizonte se encuentra por encima de los personajes. No hay aire para respirar, solo la imagen asediada por un paisaje árido. El paisaje desértico invade la pantalla, en las tomas de exterior no hay espacio para la divinidad, el rol protagónico lo tiene el campesino, la gente de la tierra, el mortal. De manera que estas tomas terrenales son alternadas con imágenes de querubines y santos que muestran la observancia que éstos hacen de los hombres de la tierra, mientras que un discurso severo y confrontador resuena como eco interpelando al espectador. El diálogo entre las imágenes celestiales de la Iglesia de Tonantzintla (caracterizada por ser un referente arquitectónico de sincretismo religioso) y los hombres de la tierra.

El episodio 7 se compone de 3 escenas y 9 tomas. A diferencia del episodio 4 en la que se emplaza la cámara sobre un tripié y sobre el eje de éste nos acerca o aleja con movimientos de dolly, travelling o zoom; en el episodio 7 se hace uso mayoritariamente de la cámara en mano con el propósito de increpar violentamente al espectador al acercar y alejar repentinamente la cámara hacia el personaje.

**Episodio 4. Los hombres de la tierra. 7:32 - 11:42 (4'10")**

Escena 1. Exterior/ día/ desierto. 46"					
FOTOGRAMA	TOMA		BANDA DE IMAGEN		BANDA DE SONIDO
Foto fija de la imagen descrita	No.	Duración	Descripción de la toma	Cámara (ángulos, escalas, movimientos)	Voz (in/off) sonidos ambientes, música.
	1	9"	Un hombre, vestido con un poncho de lana y un sombrero, colocado del lado izquierdo de la pantalla mira a la cámara. Al fondo de él, se ve un paisaje árido iluminado por la luz del sol que impacta sobre el suelo seco en el que se aprecian piedras, pequeños montículos de tierra y una milpa seca hasta el fondo. La misma luz solar provoca que no se distingan los rasgos de este hombre debido al contra luz de la toma.	Plano medio frontal con cámara fija.	Música extradiegética acelerada. Lentamente la música baja hasta fade out.
	2	7"	El hombre sigue parado sin moverse mirando a la cámara. La cámara se mueve a la derecha sacando de la toma al hombre. Mientras la cámara se mueve a la derecha vemos únicamente el paisaje árido de los montículos de tierra seca.	Cámara subjetiva frontal con paneo a la derecha.	Silencio.
	3	10"	El hombre entra a cuadro y se coloca del lado izquierdo de la pantalla. Esta vez la luz del sol nos deja ver detalles de su rostro.	Plano medio frontal con cámara fija.	Silencio.
	4	1f"	Nuevamente el movimiento de cámara hace que el hombre salga de cuadro, mientras se va descubriendo nuevamente el paisaje árido.	Cámara subjetiva frontal con paneo a la izquierda.	Silencio.
	5	9"	El hombre nuevamente se dirige a cuadro y se coloca en el centro de la toma.	Plano medio frontal con cámara fija.	Voz off hombre: "Ustedes dirán que es pura necesidad la mía, que es un desatino lamentarse de la suerte..."

Escena 2. Exterior/ día/ desierto. 29"					
FOTOGRAMA	TOMA		BANDA DE IMAGEN		BANDA DE SONIDO
Foto fija de la imagen descrita	No.	Duración	Descripción de la toma	Cámara (ángulos, escalas, movimientos)	Voz (in/off) sonidos ambientes, música.
	6	27"	Vemos entre los surcos de los montículos de tierra seca, cuatro hombres colocados en diferentes posiciones. Uno recostado en el centro de la toma y otro sentado del lado derecho de la toma y dos más recargados sobre un montículo de tierra en el fondo de la toma y del lado izquierdo. Todos ellos miran a la cámara. La luz del sol está en el cenit, de manera que la luz impacta directo contra el suelo y no descubre claramente los rasgos de los hombres. Los hombres poco a poco son sacados del campo de visión por el movimiento de cámara. Sólo uno de los hombres, el que se encontraba de lado derecho del campo ahora se encuentra en la misma posición sentado de lado izquierdo del campo de visión, mientras que del lado derecho aparece un hombre con gorra y camisa recargando su cuerpo sobre su lado izquierdo.	Plano en profundidad picado con movimiento de travelling horizontal derecho.	Voz off hombre: " 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 aquí todos estamos a medio morir y no tenemos ni siquiera dónde caer nos muertos."
	7	2"	Vemos a un hombre sentado al fondo a la izquierda y el otro al frente de la cámara parado del lado izquierdo de la toma y apoyado sobre la parte izquierda de su cuerpo. Ambos hombres miran hacia la cámara.	Plano en profundidad frontal con cámara fija.	Silencio

Escena 3. Interior/ iglesia. 6"					
FOTOGRAMA	TOMA		BANDA DE IMAGEN		BANDA DE SONIDO
Foto fija de la imagen descrita	No.	Duración	Descripción de la toma	Cámara (ángulos, escalas, movimientos)	Voz (in/off) sonidos ambientes, música.
	8	6"	Vemos el rostro de la escultura de un querubín con cabello negro rizado, ojos grandes y claros, nariz grande y recta y labios pequeños.	Primerísimo primer plano contrapicado con cámara fija.	Silencio.

Escena 4. Exterior/ día/ desierto. 32"					
FOTOGRAMA	TOMA		BANDA DE IMAGEN		BANDA DE SONIDO
Foto fija de la imagen descrita	No.	Duración	Descripción de la toma	Cámara (ángulos, escalas, movimientos)	Voz (in/off) sonidos ambientes, música.
	9	27"	Vemos la textura de un montículo de tierra seca y en el fondo extendido a lo largo de la toma que se desplaza a la derecha se observan las puntas de grandes montículos de tierra y muy poco cielo. La imagen descubre a un hombre de sombrero y chamarra de mezclilla recargado sobre uno de esos montículos mirando a la cámara.	Cámara subjetiva con movimiento de travelling de aproximación hasta detenerse en un plano americano lateral derecho.	Voz of hombre: "Según parece ya nos viene de a derecho la de malas. Nada de que hay que echarle nudo ciego este asunto. Nada de eso. Desde que el mundo es mundo hemos andado 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."
	10	5"	Vemos al mismo hombre con las manos en el cinturón y en la misma posición, mientras que la cámara se desplaza a la izquierda regresándonos a la imagen de los montículos de tierra.	Cámara subjetiva que comienza con un plano americano y se desplaza hacia la izquierda con un movimiento de travelling de alejamiento.	Voz of hombre: "medio aturdidos por el maldecido sol que nos cunde a diario a despedazos..."

Escena 5. Exterior/ día/ desierto. 14"					
FOTOGRAMA	TOMA		BANDA DE IMAGEN		BANDA DE SONIDO
Foto fija de la imagen descrita	No.	Duración	Descripción de la toma	Cámara (ángulos, escalas, movimientos)	Voz (in/off) sonidos ambientes, música.
	11	14"	Vemos la tierra seca mientras que un desplazamiento a la derecha se detiene con la imagen de un hombre con sombrero sentado mirando a la cámara.	Cámara subjetiva frontal con movimiento de travelling horizontal derecho hasta detenerse en un primer plano.	Voz off hombre: " 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."

Escena 6. Interior/ iglesia. 12"					
FOTOGRAMA	TOMA		BANDA DE IMAGEN		BANDA DE SONIDO
Foto fija de la imagen descrita	No.	Duración	Descripción de la toma	Cámara (ángulos, escalas, movimientos)	Voz (in/off) sonidos ambientes, música.
	12	12"	Vemos el rostro y brazos de un querubín, mientras una mosca entra a cuadro y se posa sobre la frente de la escultura.	Primer plano contrapicado con cámara fija.	Silencio.

Escena 7. Exterior/ día/ desierto. 9"					
FOTOGRAMA	TOMA		BANDA DE IMAGEN		BANDA DE SONIDO
Foto fija de la imagen descrita	No.	Duración	Descripción de la toma	Cámara (ángulos, escalas, movimientos)	Voz (in/off) sonidos ambientes, música.
	13	9"	Vemos al mismo hombre de la escena 5 sentado con la mirada hacia abajo de pronto levanta la mirada y ve a la cámara.	Primer plano frontal con cámara fija.	Voz off hombre: "Pero somos porfiados."

Escena 8. Exterior/ día/ desierto. 7"					
FOTOGRAMA	TOMA		BANDA DE IMAGEN		BANDA DE SONIDO
Foto fija de la imagen descrita	No.	Duración	Descripción de la toma	Cámara (ángulos, escalas, movimientos)	Voz (in/off) sonidos ambientes, música.
	14	7"	Vemos un par de hombres de lado derecho de pantalla sentados sobre un montículo de tierra, dándole la espalda a la cámara pero volteando los rostros hacia ésta. Un hombre lleva sombrero y el otro gorra, ambos visten con camisas y pantalón de mezclilla. La iluminación es natural, es decir luz solar. Alrededor de los hombres solo vemos, por debajo de ellos, montículos estriados de tierra seca.	Plano general dorsal picado con cámara fija.	Voz of hombre: "Tal vez esto tenga compostura."

Escena 9. Interior/ iglesia. 6"					
FOTOGRAMA	TOMA		BANDA DE IMAGEN		BANDA DE SONIDO
Foto fija de la imagen descrita	No.	Duración	Descripción de la toma	Cámara (ángulos, escalas, movimientos)	Voz (in/off) sonidos ambientes, música.
	15	6"	Vemos el rostro y parte de los brazos de un querubín.	Primerísimo primer plano contrapicado con cámara fija.	Silencio.

Escena 10. Exterior/ día/ desierto. 11"					
FOTOGRAMA	TOMA		BANDA DE IMAGEN		BANDA DE SONIDO
Foto fija de la imagen descrita	No.	Duración	Descripción de la toma	Cámara (ángulos, escalas, movimientos)	Voz (in/off) sonidos ambientes, música.
	16	1"	Vemos a un hombre de sombrero sentado sobre un camino de tierra que se encuentra entre dos elevaciones de tierra seca que se extienden al fondo de la toma como si fuera un laberinto. El hombre se encuentra sentado frente al montículo de tierra de lado izquierdo por qué observamos solo el costado derecho de su cuerpo. El hombre tiene la cabeza girada a la derecha y su mirada se dirige a la cámara.	Plano medio corto lateral con cámara fija.	Silencio.

Escena 11. Interior/ iglesia. 7"					
FOTOGRAMA	TOMA		BANDA DE IMAGEN		BANDA DE SONIDO
Foto fija de la imagen descrita	No.	Duración	Descripción de la toma	Cámara (ángulos, escalas, movimientos)	Voz (in/off) sonidos ambientes, música.
	17	7"	Vemos el dorso desnudo, sus brazos y el rostro de un querubín con adornos alrededor de la figura. Los labios del querubín se encuentran ligeramente entreabiertos. Mientras que sus ojos miran hacia abajo.	Plano medio frontal con cámara fija.	Silencio.

Escena 12. Exterior/ día/ desierto. 24"					
FOTOGRAMA	TOMA		BANDA DE IMAGEN		BANDA DE SONIDO
Foto fija de la imagen descrita	No.	Duración	Descripción de la toma	Cámara (ángulos, escalas, movimientos)	Voz (in/off) sonidos ambientes, música.
	18	17"	Vemos a cuatro hombres sentados sobre un montículo de tierra. Dos de ellos sentado al frente de la cámara en cada uno de los extremos de la toma, y los otros dos sentados detrás de ellos al centro de la toma. Tres de ellos llevan sombrero y dos de ellos son jóvenes. Todos visten de camisa y pantalón y miran a la cámara. La cámara poco a poco se acerca a los dos hombres que se encuentran en la parte trasera hasta detenerse.	Plano en profundidad picado con movimiento de travelling de aproximación.	Voz off hombre: "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."
	19	7"	Ahora observamos en en el centro de la toma a los dos hombres que se encontraban en el fondo del plano anterior. Uno de ellos lleva sombrero y es viejo. Ambos miran a la cámara y al fondo de ellos solo hay elevaciones de tierra. Al frente de ellos y en los extremos inferiores de la toma se observan los sombreros de los hombres del plano anterior.	Plano medio picado con cámara fija.	Voz off hombre: "No es que seamos alzados, ni le estamos pidiendo limosnas a la luna. Ni está en nuestro camino buscar..."

Escena 13. Interior/ iglesia. 19"					
FOTOGRAMA	TOMA		BANDA DE IMAGEN		BANDA DE SONIDO
Foto fija de la imagen descrita	No.	Duración	Descripción de la toma	Cámara (ángulos, escalas, movimientos)	Voz (in/off) sonidos ambientes, música.
	20	5"	Vemos el dorso desnudo, los brazos y el otros de un querubín con los labios ligeramente entreabiertos. En su cuello y brazo izquierdo se observan cuarteaduras. También aparece alrededor de la figura algunos adornos. Sus ojos parecen mirar al frente.	Plano medio frontal con cámara fija.	Voz off hombre: "de prisa la covacha o arrancar pa'l monte cada que nos cuchilean los perros."

	21	7"	Vemos los rostros de dos querubín con la mirada hacia arriba. Uno de ellos lleva motivo sobre la cabeza. La iluminación es dirigida de abajo hacia arriba con lo cual se enfatiza la mirada y creando sombras en las mejillas nariz y frente de las figurillas.	Primer plano contrapicado con cámara fija.	Voz off hombre: "Alguien tendrá que oírnos."
	22	7"	Vemos los rostros de dos querubín es con la mirada hacia arriba y un motivo sobre la cabeza de la figurilla que se encuentra al lado derecho de la toma. La iluminación se dirige a sus rostros. La luz se encuentra colocada en la parte inferior derecha del emplazamiento.	Primer plano contrapicado con cámara fija.	Voz off hombre: "Cuando dejemos de gruñir como avispas..."

**Escena 14. Exterior/ día/ desierto. 8"**

FOTOGRAMA	TOMA		BANDA DE IMAGEN		BANDA DE SONIDO
Foto fija de la imagen descrita	No.	Duración	Descripción de la toma	Cámara (ángulos, escalas, movimientos)	Voz (in/off) sonidos ambientes, música.
	23	8"	Vemos desde arriba a 6 hombres acostados entre los surcos de los montículos de tierra. Luz natural.	Plano en profundidad picado con cámara fija.	Voz off hombre: "en enjambre, o nos volvamos cola de remo lino..."

**Escena 15. Interior/ iglesia. 4"**

FOTOGRAMA	TOMA		BANDA DE IMAGEN		BANDA DE SONIDO
Foto fija de la imagen descrita	No.	Duración	Descripción de la toma	Cámara (ángulos, escalas, movimientos)	Voz (in/off) sonidos ambientes, música.
	24	4"	Vemos el rostro de un querubín con la mirada hacia abajo y motivos alrededor de la figurilla. La iluminación se sitúa en la parte inferior izquierda del emplazamiento y se dirige hacia la zona izquierda del rostro del querubín.	Primer plano contrapicado con cámara fija.	Voz off hombre: "o cuando terminemos por escurrimos sobre la..."

**Escena 16. Exterior/ día/ desierto. 8"**

FOTOGRAMA	TOMA		BANDA DE IMAGEN		BANDA DE SONIDO
Foto fija de la imagen descrita	No.	Duración	Descripción de la toma	Cámara (ángulos, escalas, movimientos)	Voz (in/off) sonidos ambientes, música.
	25	4"	Vemos desde arriba 6 hombres mirando hacia arriba acostados entre los surcos de la tierra. Luz natural. Plano similar a la escena 14.	Plano en profundidad picado con cámara fija.	Voz off hombre: "tierra un relámpago de muertos..."
	26	4"	Vemos el paisaje árido y los montículos de tierra extenderse en la toma. Al fondo se observa una zanja o surco pronunciado que separa los montículos que se encuentran primer plano de la elevación de tierra que está en el fondo. Luz natural.	Plano general frontal con cámara fija.	Voz off hombre: "entonces tal vez nos llegue a todos el remedio."

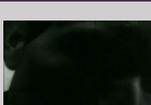
**Escena 17. Interior/ iglesia. 8"**

FOTOGRAMA	TOMA		BANDA DE IMAGEN		BANDA DE SONIDO
Foto fija de la imagen descrita	No.	Duración	Descripción de la toma	Cámara (ángulos, escalas, movimientos)	Voz (in/off) sonidos ambientes, música.
	27	8"	Vemos los ojos grandes viendo al frente y la nariz de un querubín. La iluminación se sitúa de lado derecho del emplazamiento. El encuadre es muy cerrado por lo que se trata de un acercamiento con zoom.	Plano detalle picado con cámara fija.	Silencio.

Episodio 7. El mutismo del hombre. 18:33 - 19:17 (44")

Escena 1. Exterior/ día/ calle. 6"					
FOTOGRAMA	TOMA		BANDA DE IMAGEN		BANDA DE SONIDO
Foto fija de la imagen descrita	No.	Duración	Descripción de la toma	Cámara (ángulos, escalas, movimientos)	Voz (in/off) sonidos ambientes, música.
	1	6"	Vemos a un hombre de tez morena mirar a la cámara con un gesto de desconfianza. Tras de este hombre hay una pared blanca un poco gastada. El hombre viste con una playera y una chamarra con borrega en el cuello, ambas prendas están sucias. La iluminación es natural.	Plano medio corto frontal con cámara en mano.	Sonido ambiente: Ruidos de calle, voces de personas y niños.  Ruido: Entra sonido de ametralladora.

Escena 2. Exterior/ día. 19"					
FOTOGRAMA	TOMA		BANDA DE IMAGEN		BANDA DE SONIDO
Foto fija de la imagen descrita	No.	Duración	Descripción de la toma	Cámara (ángulos, escalas, movimientos)	Voz (in/off) sonidos ambientes, música.
	2	2"	Vemos el costado derecho de un hombre vestido de soldado recostado sobre el suelo apuntado con una ametralladora y disparando fuera del campo de visión. El hombre se sitúa del lado derecho de la toma, mientras que el arma colgado sobre un trípode en el suelo ocupa la mayor parte de la toma. La iluminación es natural.	Plano medio corto lateral con cámara fija.	Ruido: Sonido de la ametralladora disparando balas.
	3	3"	Vemos más de cerca al hombre disparando en la misma posición solo que ahora observamos sus gestos mientras dispara. La toma muestra al hombre babeando mientras dispara con violencia fuera del campo de visión. El hombre ocupa la mayor parte de la toma.	Primer plano lateral derecho con cámara fija.	Ruido: Sonido de la ametralladora disparando balas.
	4	14"	Vemos un juego de tiro al blanco en el que están colocados a es de plástico, a los cuales se les está disparando y estos van cayendo. También vemos el humo de la pólvora.	Plano entero frontal con cámara fija.	Ruido: Sonido de la ametralladora disparando balas.

Escena 3. Exterior/ día/ calle. 19"					
FOTOGRAMA	TOMA		BANDA DE IMAGEN		BANDA DE SONIDO
Foto fija de la imagen descrita	No.	Duración	Descripción de la toma	Cámara (ángulos, escalas, movimientos)	Voz (in/off) sonidos ambientes, música.
	5	3"	Vemos al mismo hombre en la misma actitud y posición que en la escena 1 mirando a la cámara.	Plano medio corto frontal con cámara en mano.	Sonido ambiente: Ruidos de calle, voces de personas y niños.
	6	2"	Seguimos viendo al hombre mientras nos acercamos a él y la cámara inclinada hacia la derecha se acerca y lo golpea en el rostro.	Plano holandés frontal con cámara en mano y movimiento de travelling de acercamiento.	Sonido ambiente: Ruidos de calle, voces de personas y niños.
	7	7"	Vemos como la cámara se aleja del rostro del hombre. El movimiento de alejamiento se detiene y vemos al hombre sangrar de la frente y el pómulo derecho.	Cámara en mano con movimiento de travelling de alejamiento hasta llegar a un plano medio corto frontal.	Sonido ambiente: Ruidos de calle, voces de personas y niños.
	8	2"	Seguimos viendo al hombre sangrar, mientras nos acercamos a él y la cámara inclinada hacia la izquierda se acerca y lo golpea nuevamente en el rostro.	Plano holandés frontal con cámara en mano y movimiento de travelling de acercamiento.	Sonido ambiente: Ruidos de calle, voces de personas y niños.

	9	5'	Vemos como la cámara se aleja del rostro del hombre. El movimiento de alejamiento se detiene y vemos al hombre sangrar del lado izquierdo del rostro. El hombre no se defiende.	Cámara en mano con movimiento de travelling de alejamiento hasta llegar a un plano medio corto frontal.	Sonido ambiente: Ruidos de calle, voces de personas y niños.
-----------------------------------------------------------------------------------	---	----	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------

### 3.3.2 *Amelia*: elementos de la narración

La película *Amelia* dirigida por Juan Guerrero, participante en el 1° Concurso de Cine Experimental, obtuvo una mención especial del jurado y el premio a la mejor música original. La historia de la película está basada en un cuento de Juan García Ponce del mismo nombre dentro del libro *La noche*; en el que se encuentra el cuento *Tajimara*, que también fue adaptada para el Concurso pero dirigida por Juan José Gurrola. El argumento cinematográfico de *Amelia* lo escribieron en conjunto Juan Guerrero, García Ponce y Juan Vicente Melo. Con duración de ochenta y cinco minutos, filmada en 35mm y con una influencia existencialista francesa, la historia indaga en el recuerdo de Jorge quien narra la muerte de relación amorosa entre Amelia y él. Con una marcada influencia en Antonioni (Jorge deambulando por las calles solitarias) y Truffaut (por la manera subjetiva e intimista de presentarnos a los personajes) la historia Juan Guerrero, además nos introduce a la forma de vida que tienen las parejas jóvenes de la clase media mexicana y su estilo citadino, con ciertos atisbos de libertad individual y en la que ser amante antes que esposa de Jorge es permitido en la historia. Veamos ahora de qué manera la narración de esta película nos introduce en el recuerdo de Jorge a través del estudio descriptivo de los elementos narrativos.

#### i) La historia

La narración cuenta la historia de la relación amorosa entre Jorge y Amelia los personajes principales de la historia. La historia también apunta a cuestionar la tradición de la vida social mexicana en la construcción de la familia en el cine. Amelia y su familia representan la moralidad, la decencia, el trabajo entre otros valores tradicionales. Mientras que en contraparte la vida de Jorge y sus amigos representan la vida nocturna bohemia en la que se disfruta y no se planifica un proyecto a futuro, por lo menos temporalmente en el desarrollo del argumento.

#### ii) El argumento

1. Jorge camina de noche por la calle hasta que se detiene frente a un edificio. (música).
  - a. Títulos de crédito.
  - b. Vemos el recorrido del interior de un departamento. (Jorge comienza a narrar en voz off)
2. La amistad entre Jorge, Víctor y Lorenzo.
  - a. Su actividad nocturna: escuchar música en el departamento, ir al cine y caminar mientras fuman por las calles.

3. Jorge, Víctor y Lorenzo planean ir a una fiesta en la colonia del Valle
  - a. Jorge y sus amigos conocen a Amelia en el baile.
  - b. Jorge lleva a su casa a Amelia, en donde quedan de verse otro día.
4. Comienza la relación de Jorge y Amelia.
  - a. Jorge se encuentra con Amelia fuera del trabajo de ella.
  - b. Salida nocturna de Jorge y sus amigos en donde comentan lo aburrido de la gente que sigue dentro de sus casas por la noche.
5. Amelia sale del trabajo y busca a Jorge que no está esperándola.
  - a. Amelia cuestiona a Jorge sobre la poca seriedad con que se dirige a ella.
  - b. Luego de besarse, Jorge deja en su casa a Amelia. Amelia le declara su amor.
  - c. Jorge se reúne con sus amigos y les cuenta sobre Amelia. Ellos le advierten que se complicará con ella. Jorge les dice que tienen que conocerla.
6. La aceptación de Amelia al grupo amigos de Jorge.
  - a. Primer encuentro sexual entre Amelia y Jorge en el departamento de Lorenzo.
  - b. Amelia se siente avergonzada por su comportamiento con Jorge.
  - c. La ausencia de Jorge en el grupo de amigos a causa de Amelia.
  - d. Los amigos de Jorge cuestionan la relación de él con Amelia.
7. Visita de Jorge a la casa de los padres de Amelia.
8. El padre de Amelia le habla sobre el cambio de trabajo de Jorge para que gane más dinero.
  - a. Jorge se emborracha con sus amigos y mientras caminan, sus amigos le preguntan si se va a casar con Amelia. Jorge dice que no le importa que lo único que sabe es que la quiere. Sus amigos le dicen que él no quiere a Amelia.
9. La luna de miel de Jorge y Amelia en la playa. (música)
  - a. La vida de casados de Amelia y Jorge. (voz off de Jorge)
10. La noticia del posible embarazo de Amelia. (comienza el conflicto)
  - a. Amelia y Jorge nuevamente en la playa, sólo que esta vez se ven separados por la noticia del embarazo.
11. De regreso a la ciudad la relación de Amelia y Jorge se fractura.
  - a. Jorge se reencuentra con sus amigos. Añora su vida de soltero.
  - b. El desinterés de Jorge y el odio de Amelia en contra de él por su comportamiento.
12. La depresión de Amelia.
  - a. El comportamiento de desolación de Amelia comienza a ser parecido al de Jorge.
  - b. La muerte de Amelia.
  - c. La reflexión de Jorge sobre su vida con Amelia mientras camina de noche por la calle.
  - d. Título final.

### iii) La causa y efecto

La narración de *Amelia* tiene como motivación causal la muerte de la protagonista. El efecto mostrado en el argumento: traer al presente mediante el recuerdo de Jorge su vida junto a Amelia. De manera que la narración presenta como causa a los personajes principales. Amelia una joven educada tradicionalmente y Jorge un joven moderno al que le gusta disfrutar del día a día junto con sus amigos.

### iv) El tiempo

El tiempo de la historia se desarrolla en el México de los sesenta. El tiempo del argumento se desarrolla a lo largo de dos años. El orden temporal de la narración se da en flashbacks

mediante el recuerdo de Jorge. La frecuencia temporal del argumento se representa visualmente con las salidas frecuentes de Jorge caminando por las noches.

v) El espacio

El espacio en la narración del argumento de *Amelia* se ubica en la Ciudad de México. Mientras que como espectadores la narración nos posiciona en la mente del personaje protagónico, a través de sus recuerdos. De manera que salvo en dos ocasiones en que vemos el punto de vista de Amelia (en la parte final de la narración) toda la historia es la mirada de Jorge.

vi) El modelo de desarrollo

La estructura de la información en el argumento de *Amelia* es circular. Al inicio del argumento vemos a Jorge caminar de noche por la calle hasta que se detiene frente a un edificio con el que comienza a contar su historia junto a Amelia. En el desarrollo de la narración veremos una progresión de su relación y ruptura, hasta llegar a la muerte de Amelia y su amor por ella. Para este momento final, Jorge abandona visualmente el recuerdo mientras camina de noche por la calle pasa frente al mismo edificio en el que comenzó la historia, sólo que esta vez no se detiene, reflexiona lo ocurrido con esa parte de su historia.

vii) El alcance de la historia

El alcance de narración que presenta el argumento es limitado, pues sólo sabemos lo que ocurre en la historia por lo que el personaje (Jorge) ve y escucha. En mayor medida Jorge es el narrador, mientras en la parte final sólo en dos ocasiones vemos a Amelia deprimida y suicidándose.

viii) La profundidad de la narración de la historia

El nivel de profundidad de *Amelia* presenta la información de la historia muestra una subjetividad mental, ya que, tenemos acceso a los recuerdos del personaje, quien nos narra mediante *flashback* su relación amorosa con Amelia.

ix) El narrador

El narrador en *Amelia* es el personaje de Jorge que mediante su recuerdo narra la sucesión de eventos encadenados temporalmente.

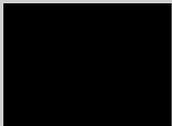
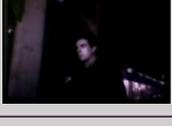
### 3.3.2.1 *Amelia*: el *découpage* como evidencia formal de la estructura narrativa

Una vez descritos los elementos de la narración en la película *Amelia*, continuaré por hacer el estudio descriptivo de dos secuencias de esta película que integran los ejemplos necesarios para el propósito de este trabajo. De manera que como ya había mencionado, esta metodología me permite segmentar las secuencias por escenas y planos numerados con el

objetivo de enfatizar las indicaciones técnicas, escénicas, faciales y gestuales necesarias para mi análisis. Por lo tanto, las secuencias elegidas son las siguientes: el capítulo 1. Jorge: el inicio de un recuerdo y el capítulo 8. La muerte de Amelia.

El capítulo 1 está compuesto por 4 escenas y 15 tomas. Mientras que el capítulo 8 tiene de 7 escenas y 18 tomas.

Secuencia 1. Jorge: el inicio de un recuerdo. 0:00 - 06:51 (6' 51")

Escena 1. Exterior/ noche/ calle. 3'37"					
FOTOGRAMA	TOMA		BANDA DE IMAGEN		BANDA DE SONIDO
Foto fija de la imagen descrita	No.	Duración	Descripción de la toma	Cámara (ángulos, escalas, movimientos)	Voz (in/off) sonidos ambientes, música.
	1	5"	Vemos la pantalla en negro.	Fundido a negro	Silencio.
	2	36"	Vemos a Jorge caminar por la calle mientras se fuma un cigarrillo. El fondo de la toma se encuentra desenfocado pero se observan las luces de la ciudad y el movimiento de los automóviles.	Primer plano frontal con cámara en mano.	Música extradiegética. Sonido ambiente: del claxon de un automóvil.
	3	52"	Vemos a Jorge desde su costado izquierdo caminar mientras sigue fumando por la calle. Al fondo se observa un enorme escaparate con las luces encendidas.	Plano americano lateral derecho con movimiento de travelling de acompañamiento.	Música extradiegética.
			Nos acercamos a Jorge mientras sigue caminando y fumando por la calle.	Plano medio lateral derecho contrapicado con movimiento de travelling de aproximación.	Música extradiegética.
			Nos alejamos de Jorge mientras continúa caminando y fumando por la calle.	Plano entero lateral derecho contrapicado con movimiento de travelling de alejamiento.	Música extradiegética.
			Vemos más cerca a Jorge que sigue caminando y fumando mientras pasa entre unas vigas de madera.	Plano medio lateral derecho contrapicado con movimiento de travelling de acompañamiento.	Música extradiegética.
	4	41"	Vemos a Jorge terminarse su cigarrillo mientras continúa caminando por la calle. A su alrededor vemos locales cerrados con las luces encendidas, automóviles estacionados, un puesto de revistas cerrado y algunas personas pasar junto a él. Vemos a Jorge cruzar la calle mientras los automóviles esperan la luz verde del semáforo.  Aparecen créditos iniciales de la película.	Plano general lateral derecho con movimiento de travelling de acompañamiento.	Música extradiegética.
	5	24"	Jorge sigue caminando por la calle mientras se fuma otro cigarrillo.  Créditos.	Plano general lateral derecho picado con movimiento de travelling de acompañamiento.	Música extradiegética.

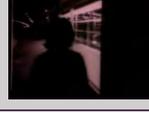
	6	33"	Vemos a Jorge caminar, mira el escaparate de un negocio cerrado y después enciende otro cigarrillo. Continúa caminando. Créditos.	Plano general lateral derecho contrapicado con movimiento de travelling de acompañamiento.	Música extradiegética.
	7	26"	Jorge camina sobre la banqueta, de su lado derecho sobre la avenida vemos pasar algunos automóviles y un autobús que viene en el fondo de la toma. Se observa el movimiento nocturno de la ciudad y su iluminación con las luces de los negocios cerrados y las lámparas. Créditos.	Plano general frontal con cámara fija.	Música extradiegética. Sonido ambiente: de los autos pasando y del autobús acercándose.
			Jorge volteo a mirar el autobús detiene el paso lentamente y le hace la parada. vemos el derecho del autobús acercarse hasta detenerse. Jorge sube y detrás de él cinco personas más mientras el autobús comienza a avanzar. Créditos.	Plano general dorsal con paneo a la derecha.	Música extradiegética. Sonido ambiente: de los autos pasando y del autobús acercándose.

Escena 2. Exterior/ noche/ calle. 44"					
FOTOGRAMA	TOMA		BANDA DE IMAGEN		BANDA DE SONIDO
Foto fija de la imagen descrita	No.	Duración	Descripción de la toma	Cámara (ángulos, escalas, movimientos)	Voz (in/off) sonidos ambientes, música
	8	11"	Vemos el costado izquierdo del autobús en el que se encuentra Jorge, mientras la cámara se aleja del transporte. Créditos.	Plano entero lateral con zoom out.	Música extradiegética. Sonido ambiente: del autobús en marcha.
			Vemos el mismo autobús desde la parte frontal avanzando, mientras observamos las luces de la ciudad y automóviles en marcha junto al autobús. Créditos.	Plano general lateral con movimiento de travelling de acompañamiento.	Música extradiegética. Sonido ambiente: del autobús en marcha.
	9	7"	Vemos la parte posterior del autobús mientras sigue andando por la avenida.	Plano general lateral con movimiento de travelling de acompañamiento.	Música extradiegética. Sonido ambiente: del autobús en marcha.
	10	17"	Continuamos viendo desde la parte frontal del autobús el costado izquierdo de éste en el que viaja Jorge. Créditos.	Plano entero lateral con movimiento de travelling de acompañamiento.	Sonido ambiente: del autobús en marcha.
	11	9"	Vemos al autobús desde la parte posterior de éste doblando a la derecha de una calle. Seguimos viéndolo desde su costado izquierdo. Créditos.	Plano general lateral con movimiento de travelling de acompañamiento.	Sonido ambiente: del autobús en marcha.

Escena 3. Exterior/ noche/ calle. 1'32"					
FOTOGRAMA	TOMA		BANDA DE IMAGEN	BANDA DE SONIDO	
Foto fija de la imagen descrita	No.	Duración	Descripción de la toma	Voz (in/off) sonidos ambientes, música.	
	12	27"	Vemos el autobús desde su costado derecho entrar en el campo de visión hasta detenerse brevemente. De éste baja Jorge. El autobús arranca nuevamente hasta verlo desaparecer.  Créditos.	Plano entero frontal con un ligero paneo a la derecha.	Sonido ambiente: del autobús en marcha.
			Vemos a Jorge detenerse y encender un cigarrillo, mientras un taxi pasa a un costado de él sin detenerse. Jorge comienza a caminar hasta que lo vemos salir del campo de visión. Tras de él vemos pasar un perro que también desaparece del encuadre por el costado izquierdo.  Crédito.		
	13	105"	Vemos a Jorge aparecer desde el lado derecho del encuadre, mientras éste fuma, camina y levanta la mirada hacia arriba. A su alrededor se encuentran las fachadas de algunas casas. Al fondo superior derecho de la imagen observamos un anuncio que enciende y apaga sus luces de manera intermitente.	Plano general lateral derecho con cámara fija.	Música extradiegética.  Sonido ambiente: de paso de Jorge.
			Vemos el costado izquierdo de Jorge fumando mientras avanza hasta detenerse a un lado de la fachada de un edificio con el número 106.	Plano entero lateral derecho con paneo a la izquierda.	Música extradiegética.  Sonido ambiente: de paso de Jorge.
			Vemos a Jorge de espaldas mirar la parte frontal superior de la fachada del edificio. Apaga su cigarrillo y se lleva las manos a los bolsillos mientras continúa mirando la parte superior de la fachada del edificio.	Plano entero dorsal con cámara fija.	Música extradiegética fondea.  Voz off Jorge: "Muchas veces recuerdo..."
			Seguimos viendo a Jorge mientras la cámara se mueve hacia arriba dejándonos ver lo que mira éste. Vemos que desaparece Jorge mientras el movimiento hacia arriba nos muestra el exterior de un edificio con las luces apagadas.	Plano subjetivo frontal con movimiento de tilt up.	Música extradiegética de fondo.  Voz off Jorge: "nuestros primeros meses de casados. Después de fumar el último cigarro, Amelia se volvía hacia mí, siempre con el mismo gesto, mitad candado mitad amoroso, me pasaba los brazos alrededor del cuello y se quedaba do rmida con la mejilla sobre la mía."

Escena 4. Interior/ departamento/ sala-pasillo-habitación. 58"					
FOTOGRAMA	TOMA		BANDA DE IMAGEN		BANDA DE SONIDO
Foto fija de la imagen descrita	No.	Duración	Descripción de la toma	Cámara (ángulos, escalas, movimientos)	Voz (in/off) sonidos ambientes, música.
	4	37"	Vemos numerosos objetos como una planta, mueble junto a éste, de lado derecho, una silla. También vemos mientras se sigue moviendo la cámara una enorme ventana con una cortina blanca y al centro un mueble sobre el que hay un florero. Vemos otra silla del lado derecho del mueble que se encuentra en el ventanal. También vemos una pequeña mesa sobre la que hay una lámpara y junto a ellas un sofá. Sobre los muros de la sala vemos cuadro con fotografías y pinturas.	Plano subjetivo frontal con cámara en mano y movimiento de travelling circular izquierdo.	Música extradiegética de fondo.  Voz off Jorge: "Yo seguía despierto unos minutos más, sintiendo el peso de su cabeza y el calor de su cuerpo, luego estiraba el brazo hasta el apagador y no tardaba en quedarme dormido."
			Vemos el pasillo del departamento. Las paredes son blancas. Al fondo del pasillo vemos un gran crucifijo colgado en la pared, mientras que del lado derecho de la imagen vemos algunas repisas y sobre ellas varios libros y figurillas. A toma termina con la entrada a una de las habitaciones. Sólo se ve la puerta.	Plano subjetivo frontal con cámara en mano y movimiento de travelling de acompañamiento.	Música extradiegética de fondo.  Voz off Jorge: "Aunque no podía advertirlo todo era hermoso y sencillo en aquel tiempo. A veces, quisiera volver hacia atrás y sacudirme de encima todo ese asunto, que con frecuencia me lanza a las calles tratar de buscar en las miradas de los demás..."
	5	21"	Vemos una habitación. En ella encontramos una cama y un mueble en la cabecera de la cama. Ésta se encuentra adornada con el retrato dibujado de una mujer colgado en la pared y algunos libros, figurillas y crucifijos sobre un mueble en la cabecera de la cama. Mientras la cámara gira hacia la derecha observamos algunos cuadros colgados en la pared y la figura de un santo sobre una mesa. El movimiento se detiene en una fotografía de un matrimonio colgado sobre la pared. La imagen concluye con un acercamiento a la pareja en la fotografía.	Plano subjetivo frontal con paneo a la derecha. El movimiento termina y la cámara hace un zoom in.	Música extradiegética de fondo.  Voz off Jorge: "el secreto de la convivencia; pero estamos circundados por el peso de nuestra propia soledad y las respuestas a nuestras preguntas sólo pueden encontrarse en nosotros mismos."  Sube música extradiegética.

Secuencia 8. La muerte de Amelia. 1:18:10 - 1:23:43 (5'33")

Escena 1. Exterior/ noche/ calle. 1' 08"					
FOTOGRAMA	TOMA		BANDA DE IMAGEN		BANDA DE SONIDO
Foto fija de la imagen descrita	No.	Duración	Descripción de la toma	Cámara (ángulos, escalas, movimientos)	Voz (in/off) sonidos ambientes, música.
	1	21"	Amelia caminando meditabunda, desde el fondo izquierdo de la toma, y se acerca en línea recta hacia la cámara hasta salir del encuadre por el lado derecho.	Plano general lateral izquierdo contrapicado con cámara fija.	Sonido ambiente: de pasos.  Entra música.
	2	47"	Amelia aparece por el lado izquierdo del encuadre y se recarga contra el cristal de un escaparate que se encuentra del lado derecho de la toma.	Plano medio frontal con cámara fija.	Música.
			Amelia está pensativa, con la mirada hacia abajo camina meditabunda por la calle. Luego la cámara se detiene y ella sale de la toma.	Plano medio frontal con cámara en mano y movimiento de travelling de acompañamiento.	Sonido ambiente: de pasos.

Escena 2. Interior/ departamento/ comedor. 9"					
FOTOGRAMA	TOMA		BANDA DE IMAGEN		BANDA DE SONIDO
Foto fija de la imagen descrita	No.	Duración	Descripción de la toma	Cámara (ángulos, escalas, movimientos)	Voz (in/off) sonidos ambientes, música.
	3	9"	Amelia se encuentra sola en el comedor de su departamento. Ella está ubicada del lado izquierdo del encuadre. Al fondo, en el centro de la imagen, se encuentra un librero de madera con algunas figurillas que lo decoran y en la parte superior de la imagen tres lámparas en fila iluminan el lugar. Amelia sigue meditando mientras cucharea la comida sin probar bocado.	Plano general frontal con cámara fija.	Música.

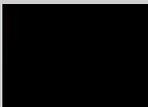
Escena 3. Exterior/ noche/ calle. 22"					
FOTOGRAMA	TOMA		BANDA DE IMAGEN		BANDA DE SONIDO
Foto fija de la imagen descrita	No.	Duración	Descripción de la toma	Cámara (ángulos, escalas, movimientos)	Voz (in/off) sonidos ambientes, música.
	4	22"	Amelia camina del lado izquierdo del encuadre. Ella viste de gabardina negra y lleva unas zapatillas. Amelia sigue meditando mientras lleva las manos dentro de los bolsillos de la gabardina y camina lentamente hasta detenerse frente a la puerta de la entrada del edificio donde vive. Ella entra al edificio con actitud decidida.	Plano entero lateral derecho picado con travelling de acompañamiento.	Música extradiegética. La música extradiegética deja de sonar cuando ella se acerca a la puerta del edificio.

Escena 4. Interior/ noche/ departamento. 1' 07"					
FOTOGRAMA	TOMA		BANDA DE IMAGEN		BANDA DE SONIDO
Foto fija de la imagen descrita	No.	Duración	Descripción de la toma	Cámara (ángulos, escalas, movimientos)	Voz (in/off) sonidos ambientes, música.
	5	9"	Amelia con lágrimas en los ojos y pensativa.	Plano medio corto frontal con cámara fija.	Silencio.
	6	4"	Amelia sentada en una de las sillas de su sala. Se levanta y toma un cigarrillo que se encuentra frente a ella en la mesita de centro del lugar. Prende el cigarrillo y bota el cerillo. Se dirige del lado izquierdo del encuadre hacia el mueble en donde se encuentra el tocadiscos y lo enciende. Ella sigue fumando. Se encuentra intranquila, meditando. Camina hacia el lado derecho de la toma y abre la puerta de un mueble.	Plano general frontal con cámara fija.	Sonido directo en el que se escuchan sus movimientos. Música diegética de violines.
	7	10"	Vemos el costado izquierdo del cuerpo de Amelia abrir la puerta del mueble mientras se agacha hacia éste. En el interior del mueble se encuentran copas y alcohol. Ella introduce su mano, toma una botella, duda, la deja y finalmente cierra la puerta del mueble. Ella parece desesperada.	Plano medio dorsal con cámara fija.	Música diegética de violines. Sonido directo de los movimientos de Amelia. La botella y la puerta cerrándose.
	8	7"	Vemos a Amelia levantarse después de cerrar el mueble con desesperación, se recarga sobre éste, mientras sigue actuando de manera pensativa y desesperada.	Plano general frontal con cámara fija.	Música diegética de violines. Sonido directo de los movimientos de Amelia.

Escena 5. Exterior/ noche/ calle. 52"					
FOTOGRAMA	TOMA		BANDA DE IMAGEN	BANDA DE SONIDO	
Foto fija de la imagen descrita	No.	Duración	Descripción de la toma	Cámara (ángulos, escalas, movimientos)	Voz (in/off) sonidos ambientes, música.
	9	49"	Vemos a Jorge caminar por la calle por donde vive. Su mano izquierda sujeta su chamarra que se encuentra colocada en su hombro, mientras que con la derecha se lleva a un cigarrillo a la boca. Parece cansado y si entusiasmo. Al llegar cerca de la fachada del edificio donde vive con Amelia se detiene por unos segundos y la vista hacia arriba para mirar la ventana. Jorge regresa la vista al frente sigue caminando, se lleva la mano a los bolsillos, saca sus llaves y entra al edificio.	Plano general frontal con movimiento de travelling de acompañamiento.	Sonido ambiente: claxon, pasos de Jorge y sus movimientos, calle. Sonido de puerta cerrarse.
	10	3"	Vemos de frente la fachada del edificio en donde vive Jorge y Amelia. Las luces de todas las ventanas se encuentran apagadas.	Plano subjetivo en contrapicado con cámara fija.	

Escena 6. Interior/ noche/ departamento. 40"					
FOTOGRAMA	TOMA		BANDA DE IMAGEN	BANDA DE SONIDO	
Foto fija de la imagen descrita	No.	Duración	Descripción de la toma	Cámara (ángulos, escalas, movimientos)	Voz (in/off) sonidos ambientes, música.
	11	22"	Vemos llegar a Jorge a casa. La luz al momento de entrar se encuentra apagada. Jorge entra, enciende la luz y se dirige a la ventana para abrirla. Jorge tiene un gesto de desagrado, algo le huele mal.	Plano medio lateral con cámara en mano y movimiento de travelling de acompañamiento.	Voz Jorge: "Amelia..."
			Jorge luego de abrir la ventana se dirige a la cocina, abre la puerta y apresurado le grita a Amelia mientras ella se encuentra tirada en el suelo con la espalda apoyada contra la pared en una esquina de la cocina bajo un calentador. Jorge rápidamente se dirige a la estufa y cierra las llaves de gas.	Plano medio con cámara en mano y movimiento de travelling de acompañamiento.	Voz Jorge: "Ameliaaaa..."
			Jorge luego de cerrar las llaves se agacha para asistir a Amelia, pero ella sigue sin responder, esta muerta. Jorge desiste y se aleja de ella hasta desaparecer de la toma.	Plano medio dorsal con cámara en mano y movimiento de travelling de acompañamiento.	Voz Jorge: "Amelia... Noooo, Ameliaaaa."
	12	18"	Vemos a Amelia con un camión negro sentada en el suelo con la espalda apoyada en la pared, su cabeza inclinada sobre el hombro izquierdo, muerta.	Plano medio corto frontal con cámara fija.	Entra músicas hasta fundear. Voz off Jorge: "Llamé, vino gente; todo fue inútil."

Escena 7. Exterior/ noche/ calle. 115"					
FOTOGRAMA	TOMA		BANDA DE IMAGEN	BANDA DE SONIDO	
Foto fija de la imagen descrita	No.	Duración	Descripción de la toma	Cámara (ángulos, escalas, movimientos)	Voz (in/off) sonidos ambientes, música.
	13	2"	Transición temporal.	Disolvencia.	
	14	24"	Vemos aparecer del lado izquierdo de la toma el transporte público hasta que se detiene, de éste baja Jorge y el autobús sigue se arranca hasta desaparecer del encuadre.	Plano general frontal con paneo a la derecha hasta detenerse.	La música se mantiene hasta fundear cuando entra la voz off. Sonido ambiente: del autobús y de la calle.
			Jorge enciende un cigarrillo y camina hacia la cámara hasta desaparecer de la toma.	Plano general frontal con paneo a la izquierda hasta detenerse.	Voz off Jorge: "M uchas veces he pensado en lo que sentí en ese momento, pero nunca he podido recordarlo claramente."

	15	22"	Jorge continúa caminando y fumando mientras pasa por la calle con la que un día vivió con Amelia. Al acercarse a la fachada del edificio volteo hacia arriba y se detiene por un instante fuera de éste. Es de noche y la calle si fue igual.	Plano general frontal con paneo a la izquierda.	Voz off Jorge: "Ahora que he dejado el trabajo en el laboratorio, Víctor se ha casado y Lorenzo sigue estudiando. Él y yo nos vemos algunas veces e intentamos reanudar la vida de entonces, pero las cosas ya no son iguales. Nunca hablamos de Amelia..."  Música de fondo.
	16	12"	Jorge continúa caminando y fumando en actitud pensativa por las calles.	Plano medio lateral contrapicado con movimiento de travelling de acompañamiento.	Voz off Jorge: "pero, cuando estoy solo, la recuerdo y a veces descubro que todavía, por las noches, extraño el calor de su cuerpo, su sonrisa..."  Música de fondo.
	17	12"	Vemos a Jorge de frente mientras camina. Al fondo vemos la calle vacía desenfocada iluminada por las luces del alumbrado público.  Aparece intertítulo: Fin.	Plano medio corto frontal con cámara en mano y movimiento de travelling de acompañamiento.	Voz off Jorge: "su mirada después de hacer el amor."  Música de fondo.  Al terminar la voz off la música hace fade out.
	18	3"	Pantalla a negro.	Fundido a negro.	

### 3.4 *La fórmula secreta* y *Amelia*: Análisis de dos modos de narración en el 1º Concurso de Cine Experimental en México

*La fórmula secreta* y *Amelia*, son ejercicios audiovisuales influenciados por los cines de la modernidad, es decir, por una sociedad que sigue cohabitando entre los valores y la cultura de una tradición rural y la penetración de un estilo de vida ciudadano y cosmopolita. Con una cultura popular visual en marcha, en un contexto en que la idea de bienestar y progreso que pregona el gobierno entraba en contradicción con lo que sucedía para muchos sectores sociales, ambas películas tratan de dar un testimonio de esta época. Influenciadas por las vanguardias de la primera mitad del siglo XX, *Amelia* y *La fórmula secreta* dejan atrás los personajes heroicos mostrando en sus historias gente cotidiana, trabajadora, campesinos, obreros, etc.

El rodaje en exteriores, los decorados naturales, el recurso de actores no profesionales (como en el caso de *La fórmula secreta*), las inquietudes colectivas y sociales abren camino a problemas psicológicos individualizados que se manifiestan en personajes particulares. En ambas historias, sus personajes se encuentran a menudo en crisis. En el caso de la película *Amelia* se trata de una crisis de una pareja, en el caso de *La fórmula secreta* de la sociedad

mexicana. Los sueños, las alucinaciones, los recuerdos, son las constantes del tiempo narrativo de ambas historias. El recurso de estos estados mentales de los personajes en combinación con los procedimientos visuales (cortes directos, planos largos, movimientos de cámara) y sonoros (*voz off*, música extradiegética) presentes a lo largo de las historias producen una ruptura en los límites entre la subjetividad del personaje o el autor, y la objetividad de lo que se muestra. Esta recurrencia en la manipulación de las temporalidades de las narraciones por parte de los directores, juegan con el espectador produciendo confusión entre los tiempos imaginarios, el presente y el pasado de los personajes.

Por ejemplo, en el caso de *La fórmula secreta* se usan recursos como el montaje entrecortado con discontinuidad visual, sonora y temporal, los encuadres se aproximan a los personajes hasta golpearlos, los incidentes visuales como la irrupción del campesino en el campo visual, o los personajes mirando a la cámara provocan que como espectadores tengamos presente la ficción de la historia. Mientras que los símbolos visuales que muestra, como lo son los lugares o los movimientos de cámara que inquietan a los personajes hasta golpearlos, nos dan un efecto de realidad como si nosotros ejerciéramos el control de la cámara y estuviéramos asediando a los personajes directamente.

En la escena 1 de *La fórmula secreta* la composición plástica muestra dinamismo en toda la escena. El personaje se presenta sin acción aparente, es la continua tensión de colocar al hombre y el horizonte en posiciones poco convencionales, así como de los movimientos de cámara de las tomas 3 y 5 que sacan de la pantalla al personaje y en el que éste se rehúsa a no ser mirado colocándose nuevamente a cuadro. La toma es simple en tanto que no proporciona elementos que requieran ser sumados para su lectura, es sólo la presentación del personaje ante la cámara. Es inestable y asimétrica en tanto que el horizonte se encuentra por encima del personaje lo que provoca una sensación de encontrarse prisionero dentro de ese lugar, no hay escapatoria como espectador sólo nos encontramos ante lo que la pantalla nos muestra.

En la escena 8, compuesta por una toma filmada en exterior con luz natural y gran angular, el paisaje es árido formado por montículos de tierra que se extienden en toda la toma. La composición plástica de la escena es inestable, asimétrica, regular, simple y profunda.

Es importante advertir que en esta escena el recurso visual de colocar a los personajes de espaldas a la cámara dispone al espectador a tener una actitud de testigo en la que pareciera que el personaje no tiene conocimiento de que está siendo observado desde atrás (porque está siendo filmado en un plano general dorsal). No obstante, los personajes miran hacia la cámara e interpelan directamente al espectador con la mirada. La escena confirma nuestro rol

de espectadores y no de protagonistas, debido a la elección del director de decidir que los personajes nos miren o sepan de la presencia de la cámara. Finalmente, la mirada de los personajes tiene un efecto interactivo en el que el espectador es requerido por la historia. Este recurso visual ocurre varias veces a lo largo de la película, lo cual muestra el interés de usar el medio cinematográfico para obtener estos resultados interactivos.

En la escena 16 toma 26 aunque se trata de una toma fija nadie aparece en el emplazamiento entonces ¿quién mira? parece una toma subjetiva en la que se instala dentro de la narración al espectador. Como si el espectador se encontrara parado mirando el paisaje hacia abajo, seguramente por el plano anterior de esa misma escena (toma 25) mirando los surcos entre los que se encuentran los personajes. Al igual que en la escena 8, el espectador está siendo interpelado por la película; éste es incluido y rechazado constantemente en la historia por el director.

En el episodio El mutismo del hombre, la escena 3 compuesta por cinco tomas filmadas en exterior con luz natural y un objetivo normal. El escenario es la calle, y tras del personaje tiene de fondo una pared blanca gastada y sucia. La composición plástica de las tomas es equilibrada, simétrica, regular, simple y plana en el caso de la toma 5. Mientras que las tomas 6, 7, 8 y 9 son inestables, asimétricas, irregulares, complejas y planas. La escena 3 completa, junto al recurso de la cámara en mano y su movimiento inestable mientras se acerca golpeando al personaje para luego retirarse y volverlo a golpear, sugiere, otra vez que el espectador está incluido en la narración. No obstante, también se puede interpretar que quien golpea al personaje es el director mostrándole al espectador la pasividad del personaje al dejarse golpear y, también, la pasividad del espectador al no poder interferir de ninguna manera en la acción. En ambos episodios de *La fórmula secreta* para su análisis se advierte que, a partir de la elección de los ángulos, escala y movimiento, y en general su composición plástica, el diálogo con el espectador es confrontador e interactivo.

En el caso de la película *Amelia* se emplea recursos visuales reiterativos como la profundidad de campo, también muy característica de las películas de vanguardia de la segunda mitad del siglo XX. Es importante de hacer notar que la mayoría de emplazamientos de cámara se colocan desde una esquina del ambiente para dar mayor profundidad, en pocas ocasiones tenemos un emplazamiento de cámara perpendicular a los personajes. Por lo que las líneas diagonales en la composición de la imagen son fundamentales para construir la sensación de profundidad del espacio y colocar claramente el punto de fuga hacia donde el espectador guiará su mirada. En los momentos en los que emplaza la cámara de manera

perpendicular a los personajes es porque en la propia escenografía (edificios, paredes, construcciones o los elementos que componen la imagen a través de líneas imaginarias) el elemento espacial aporta directamente su dimensión y profundidad, de manera que en estos casos se encuentran las líneas que le proporcionan geometría y perspectiva a la imagen en movimiento. Por ejemplo, la escena 3 de la secuencia 1 y la escena 1 de la secuencia 8, en la que la cámara está filmando en el exterior en la noche en la primera a Jorge y en la segunda a Amelia.

Dentro del capítulo 1. Jorge: el inicio de un recuerdo, la escena 4 está conformada de dos tomas filmadas en interior con luz artificial y una lente normal, es el interior de un departamento en el cual es posible ver la sala y todos los muebles como sillones, cuadros, fotografías, mesa de centro, lámparas, consola, florero que la componen, además de un gran ventanal. Mientras la cámara se dirige al pasillo la voz de un hombre entra en escena y comienza a narrar una historia en voz *off*. Luego, la cámara entra a uno de los cuartos; es una habitación de una pareja en la que hay una cama, buros, una cabecera que funciona como mueble en el que sobre ella hay figuras y fotos, hay cuadros y más crucifijos hasta llegar a una fotografía de un matrimonio. La conjunción de los recursos de movimientos de cámara, la composición del set, su iluminación tenue, y la voz en *off* del protagonista dan la impresión de que como espectadores sabemos parte de la intimidad del personaje; nos posiciona en el interior del recuerdo de Jorge; en su psique. Esta escena pone el hito de que la película se trata de la vida interior y la intimidad de su personaje protagonista.

El capítulo 8. La muerte de Amelia, la escena 1 está compuesta por dos tomas filmadas en exterior con luz artificial y una lente normal. Amelia camina solitariamente por las calles de la ciudad nocturna con la pesadumbre provocada por su crisis de pareja, luego apoya su cabeza sobre el cristal de un escaparate. Esta escena es importante ya que la composición visual se equilibra al reflejarse la imagen de Amelia, lo que en términos narrativos sugiere que ella se desvanece en el reflejo y parece ser una ficción o imaginación de Jorge. Así el personaje de Amelia reafirma su condición de ser una ficción dentro de la historia, al mostrarse sólo como un recuerdo de otro personaje; es decir, una ficción dentro una ficción.

En la escena 2 compuesta por una toma filmada en interior con luz artificial y una lente normal, nuevamente nos refiere la soledad del personaje de Amelia. El escenario es el comedor del departamento de Jorge y Amelia, en el que se encuentra una mesa, sillas, un librero, figurillas y lámparas. La escenografía sugiere la ausencia de Jorge. Elementos como las lámparas y el mueble de fondo que componen el lado del plano en el que se encuentra Amelia

cenando contrastan con el otro lado de la escena que aparece cerrado y oscuro representado la ausencia de Jorge. El lado de ella aparece abierto, decorado y ocupado, es su única presencia y compañía. La fotografía de la escena muestra una composición simétrica que sugiere que en el departamento viven dos personas. Sin embargo, al recargar los elementos de la decoración del lado donde está sentada Amelia se enfatiza su soledad producto del abandono de Jorge, resultado de su crisis amorosa. La disposición de los elementos que componen la escena representa la separación de los personajes y el vacío de Amelia. Sin embargo, ambas escenas del capítulo muestran no solo la soledad de Amelia sino la posibilidad de un espacio para la reflexión personal. Con ello Guerrero le otorga al personaje de Amelia la posibilidad de introspección y la elección de su muerte.

## Conclusiones

No existe una descripción que sea unívoca acerca del término 'experimental' en la investigación de cine. Por este motivo describir qué es lo que hace que una película sea experimental resulta controvertido. En resumen, por una parte, la noción cine experimental es empleada, por los especialistas en el tema, como una categoría para identificar, analizar y clasificar un amplio repertorio de películas que incluyen en su forma cinematográfica atributos estéticos y narrativos particulares. Mientras que, por otra, el cine experimental se caracteriza por surgir como producto cultural de ciertos contextos.

Partiendo de la revisión bibliográfica realizada durante la investigación los tres rasgos atribuidos al cine experimental, en los que todos los autores coinciden son los siguientes: la experimentación de formas narrativas provenientes de otras artes; la afiliación de las vanguardias artísticas en el cine; y las posibilidades y limitantes físicas y plásticas del dispositivo mecánico y sus materiales. Por lo tanto, estos rasgos interrelacionados por la lectura de los autores aludidos influyeron en la clasificación del cine experimental y el cine de vanguardia como manifestaciones indistintas, de ahí su homologación. Pero además de la homologación de vanguardia y experimental en el cine, existe otro elemento fuertemente atribuido al cine experimental. Autores como Ramos y Miramón y Bordwell y Thompson, advierten que el cine experimental tiene una estructura alternativa no-narrativa. Mientras que, autores como Jesse Lerner y José de la Colina arguyen el carácter no narrativo de este tipo de cine en México ejemplificándolo con el caso de la película de *La fórmula secreta*.

Ante estas afirmaciones, en el capítulo dos sostengo que el cine es narrativo y lo que sucede en realidad con la narración cinematográfica es que dada su configuración material y tecnológica, tiene una forma particular de construir sus historias e interpelar a los espectadores. Apoyada en el texto *La narración en el cine de ficción* de Bordwell, el cine narrativo estructura la representación de la información involucrando dos sistemas: el estilístico y el narrativo. Estos sistemas organizan un modo de práctica cinematográfica en el que los espectadores se mostraran más o menos dispuestos a ver ciertos tipos de construcciones narrativas. El rasgo no-narrativo que se le atribuye al cine experimental, es en realidad un modo de experimentación estilística y técnica en la construcción de la historia.

Podríamos sugerir que, en términos formales, el cine experimental tiende a resaltar aspectos perceptuales de la imagen como un criterio a destacar en comparación con el modelo de representación institucional que estableció el cine clásico de Hollywood y que fue estudiado por Noël Burch. Por ello, es necesario preguntarnos de qué manera se construyen

las películas, ya que, en el análisis de éstas tendremos las evidencias de la configuración de su narrativa cinematográfica.

El resultado del análisis narrativo de las películas fue el siguiente. *Amelia* y *La fórmula secreta* comparten una semejanza en el modo en que construyen la narrativa: el nivel de profundidad de la narración de la historia en ambas películas se presenta a través de la subjetividad mental de los personajes. En *La fórmula secreta* es el delirio del enfermo; en *Amelia*, el recuerdo de Jorge. Tal como lo hizo el arte intimista del siglo XX que exploró la soledad del individuo y las relaciones de pareja, mostrando la desnudez física y psicológica de los personajes representados muy alejada de roles y estereotipos; ambas narraciones cinematográficas desde una perspectiva intimista muestran la relación compleja e intensa con las representaciones del cine mexicano de la época de oro y la iconografía nacionalista de ese tiempo la promesa de la modernidad.

Asimismo, ambas películas en términos generales presentan características de los cines de la modernidad del siglo XX por ejemplo: los personajes de ambas películas son definidos de manera menos clara y se encuentran en crisis. En *La fórmula secreta* la crisis se presenta en forma de enfermedad y en *Amelia* en crisis de pareja y psicológica. Ambas narraciones presentan elementos visuales y sonoros que disuelven las fronteras en la subjetividad de los personajes, el director y el espectador y la objetividad de lo que se muestra. En el caso de *La fórmula secreta* podemos mencionar los repetidos golpes que la cámara da al hombre sentado, la *voz off* enunciando un discurso que contrasta con la imagen en la que los personajes se muestran poco dispuestos a la acción, y la interrelación entre la escena inicial del enfermo conectado a una botella de Coca-Cola y los *inserts* de la silueta de la Coca-Cola entre cada episodio. En el caso de *Amelia* se encuentra la secuencia inicial de la narración en la que en cámara subjetiva se presenta el departamento en donde vive la pareja mientras que la *voz off* de Jorge guía el recorrido. Ambas películas recurren a la manipulación temporal produciendo en el espectador efectos de confusión entre el presente, el pasado y el tiempo imaginario.

Otra característica que comparten estas narraciones modernas es la fuerte presencia del estilo del director en su narración. Por un lado, en *La fórmula secreta* se presentan los comentarios narrativos de Rubén Gámez y Juan Rulfo. El primero comenta visualmente, el segundo lo hace sonoramente en voz de Jaime Sabines. Gámez imprime su estilo como fotógrafo y documentalista al intercalar imágenes fijas y en movimiento (evocando al cine directo) y describe su mirada como director sobre los personajes en la construcción de su historia. Por otro, en *Amelia* Juan Guerrero plasma un estilo particular en la composición de la

imagen, seguramente lo hace influenciado por su formación como arquitecto y cineasta. Guerrero establece emplazamientos de cámara con planos generales, enteros y medios laterales que construyen el punto de fuga de la imagen. Otro ejemplo del incipiente estilo del director se encuentra en la Secuencia 8. La muerte de Amelia, escena 2 toma 3. En esta la escenografía sugiere la ausencia de Jorge. Elementos como las lámparas y el mueble de fondo que componen el lado del plano en el que se encuentra Amelia cenando contrastan con el otro lado de la escena que aparece cerrado y oscuro representando la ausencia de Jorge. El lado de ella aparece abierto, decorado y ocupado mientras que del lado derecho de la imagen el espacio se encuentra vacío y cerrado. Al elegir recargar los elementos de la decoración del lado donde está sentada Amelia se enfatiza la separación de los personajes y el vacío de Amelia.

Finalmente un último elemento que comparten ambas narraciones modernas es la existencia de cierta propensión a la reflexión del cine, de la representación y de las artes, y de lo imaginario y lo real. En *La fórmula secreta* se hace un ejercicio audiovisual acerca de las posibilidades técnicas y narrativas del medio cinematográfico. Lo anterior, sucede al proponer una narrativa que juega con el punto de vista, es decir, lo mismo se pasa del punto de vista del personaje enfermo, al punto de vista del espectador que intenta evadir al campesino, o al punto de vista del director golpeando al personaje del hombre sentado. Este juego narrativo explora las posibilidades del medio cinematográfico y particularmente de la narración cinematográfica.

Su interés por la representación y las artes la encontramos en la captura del movimiento y la velocidad del medio cinematográfico estos elementos me recuerdan a la influencia de una vanguardia artística nacional, el estridentismo. Aunque, este movimiento no incursionó en el cine, si mostraban su interés en por este medio de expresión. Este grupo de artistas aludirían en sus poemas al cinematógrafo reflexionando acerca de la percepción del tiempo mediante imágenes literarias y la experiencia de la percepción de las imágenes cinematográficas. Además de ello, otro elemento que relaciono con el estridentismo es la creación de un espacio experimental. Esta vanguardia creó su propio espacio experimental llamado Estridentópolis en la que se construye una utopía de la modernidad. Gámez con su película construye su propio espacio experimental en el que dialogan la imagen cinematográfica y texto literario.

Igualmente en *La fórmula secreta* estilísticamente hablando es posible encontrar influencias de las vanguardias artísticas internacionales como la escuela soviética (con el

montaje fragmentario y el intervalo separado por episodios temáticos) y la vanguardia francesa de la primera mitad del siglo XX.

Mientras que el interés de Gámez por la reflexión de lo imaginario y lo real lo encontramos en se intercala entre la representación de un mundo ficcional en el que le es suministrado Coca-Cola al enfermo y la realidad histórica de un pueblo en eminente transformación de su identidad cultural enmarcada en el colonialismo y la penetración cultural norteamericana.

Por lo que se refiere a la película de *Amelia* el ejemplo acerca de la reflexión del cine, la representación y las artes la encontramos en la diferencia sustancial entre el cuento escrito por Juan García Ponce y la elección a la que se recurrió en la adaptación cinematográfica. Esta elección fue la de representar en la narración cinematográfica el personaje de Amelia como una mujer más flexible y curiosa de la forma de vida de Jorge, a diferencia de lo que ocurre en el cuento. En la película se omite la vida familiar de Jorge, así como también se suaviza la actitud conservadora de Amelia. Estilísticamente, en la película se encuentra en una marcada influencia de Antonioni (Jorge deambulando por las calles solitarias) y Truffaut (por la manera subjetiva e intimista de presentarnos a los personajes).

En conclusión, como lo mencionan Francis Vanoye y Goliot-Lété

Los cineastas heredan, observan, se impregnan, citan, parodian, plagian, desvían, integran las obras que preceden a las suyas. Elementos fílmicos que supuestamente, estaban superados, pasados, han sido retomados [...] aunque en contextos diferentes, las formas y los significados son automáticamente renovados.<sup>94</sup>

De esta manera, la experimentación, la creación y la reformulación de las diferentes formas cinematográficas, la evolución de las técnicas y las modificaciones del medio cinematográfico han permitido generar, a lo largo de la inconclusa Historia del Cine, un vasto repertorio de cultural del que *Amelia* y *La fórmula secreta* constituyen ejemplos de la influencia de las vanguardias artísticas en la experimentación narrativa del cine mexicano.

---

<sup>94</sup> Vayone y Goliot-Lété, "Principios de análisis cinematográfico," 37.

## Bibliografía

A. L. Rees, *A History of Experimental Film and Video: from Canonical Avant-Garde to Contemporary British Practice* (Londres: BFI Publishing, 1999)

André Gaudreault. "Cine de los primeros tiempos y narratividad," en *Cine y literatura: narración y mostración en el relato cinematográfico*, Trad. Raquel Gutiérrez Estupiñán (México: Universidad del Arte/ Educación y Cultura, 2011)

Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano 1896-1947* (Trillas: México, 1987)

Cynthia Tompkins. *Experimental Latin American Cinema*, (University of Texas Press: Austin, 2013)

David Bordwell. *La narración en el cine de ficción*, trad. Pilar Vázquez Mota (Barcelona: Paidós, 1985)

David Bordwell y Kristin Thompson, "La narración como sistema formal." en *El arte cinematográfico*, trad. Yolanda Fontal Rueda (Barcelona: Paidós, 1995)

Eduardo de la Vega Alfaro et al., *Cine y Revolución. La revolución mexicana vista a través del cine* (México: Conaculta/ Imcine/ Cineteca Nacional, 2010)

Emilio García Riera. *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo. 1897-1997*, (Conaculta/Imcine/Canal 22/Universidad de Guadalajara/Ediciones MAPA: México, 1999)

François Albera, *La vanguardia en el cine*, (Buenos Aires: Manantial, 2009)

Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, ediciones de Horizonte, Xalapa, 1926, edición facsimilar, col. Lecturas Mexicanas, (México: Conaculta, 1987)

Grigori Roshal, "The Soviet Film," en *Experiment in the Film*, Ed. Roger Manvell (Londres: The Grey Walls Press, 1949)

Jacques Aumont et al., "Cine y narración." en *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje* (Buenos Aires: Paidós, 2008)

Jacques-Bernard Brunius, "Experimental Film in France," en *Experiment in the Film*, Ed. Roger Manvell (Londres: The Grey Walls Press, 1949)

Jerry Tartaglia, "Notes from the Homo, Underground," *Millenium Film Journal*, No. 41, Otoño de 2003, consultado el 15 de febrero de 2016. <http://www.mfj-online.org/journalPages/MFJ41/tartagliapage.html>.

Jean Mitry, *Historia del cine experimental* (Valencia: Fernando Torres, 1974)

Juan Felipe Leal; Eduardo Barraza; et. al., *El arcón de las vistas. Cartelera del cine en México 1896-1910*, (UNAM: México, 1994)

Laura Navarrete Maya, "Carlos Noriega Hope", en *Diccionario de escritores mexicanos. Siglo XX*, t. VI, Aurora M. Ocampo (dirección y asesoría), (Instituto de Investigaciones Filológicas / Universidad Nacional Autónoma de México: México, 2002)

Laura Rosseti Ricapito, *Videoarte herencia histórica: del cine experimental al arte total*, (México: UAM Xochimilco, 2011)

Luis Mario Schneider, *El estridentismo. La vanguardia literaria en México*, (Universidad Nacional Autónoma de México/Programa Editorial de la Coordinación de Humanidades: México, 2007)

P. Adams Sitney, *Visionary Film: The Avant-Garde, 1943-2000* (Nueva York: Oxford University Press, 2002)

Peter Lamarque, "On Not Expecting Too Much from Narrative," *Mind & Language* 19 (2004)

Ricciotto Canudo Scott, "The Birth of the Sixth Art (France, 1911), en *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*, Ed. Scott MacKenzie (California: University of California Press, 2014)

Rita González et al., *Cine Mexperimental*, (México: Fideicomiso para la Cultura México-E. U., 1998)

Roger Manvell, "The New Art of the Film," en *Experiment in the Film*, Ed. Roger Manvell (Londres: The Grey Walls Press, 1949)

Roman Karmen, "Soviet Documentary," en *Experiment in the Film*, Ed. Roger Manvell (Londres: The Grey Walls Press, 1949)

Rosario Vidal Bonifaz, *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado en México*, (México: Porrúa, 2010)

Rudolf E. Kuenzli, *Dada and Surrealist Film* (Boston: MIT Press, 1996)

Sergei Eisenstein, "From: Dickens, Griffith, and the Film Today," en *Film Form: Essays in Film Theory*, Ed. y Trad. Jay Leyda (Estados Unidos: Harvest Book/ Harcourt Inc., 1977)

Silvia Pappe Willenegger, *Estridentópolis: urbanización y montaje*, (Universidad Autónoma Metropolitana/Unidad Azcapotzalco: México, 2006)

Vicente Sánchez-Biosca, *Cine y vanguardias artísticas: conflictos, encuentros, fronteras* (Barcelona: Paidós, 2004)

Vanguardia Estridentista: Soporte de la estética revolucionaria. Museo Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo. 2010

## Filmografía

### Amelia

1964 | México | 85 min | 35 mm

Dirección	Juan Guerrero
Producción	Juan Guerrero
Guión	Sobre un cuento de García Ponce adaptan Juan Guerrero, Juan García Ponce y Vicente Melo
Fotografía	Armando Carrillo
Edición	Carlos Savage
Reparto	Luis Lomelí (Jorge), Alberto Dallal y Claudio Obregón (sus amigos), Lourdes Guerrero (Amelia), Francisco Jambrina, Manuel González Casanova, Angelines Torres, Ulises Carrión, Raúl Kamffer, Trini Silva, Silvia Laphán, Esmeralda González, Sergio de Alba, Alicia Urreta
Música	Manuel Enríquez
Sonido	Salvador Topete

### La fórmula secreta

1964 | México | 45 min | 35 mm

Dirección	Rubén Gámez
Producción	Salvador López
Guión	Rubén Gámez, con texto de Juan Rulfo en voz de Jaime Sabines
Fotografía	Rubén Gámez
Edición	Rubén Gámez y Daniel Islas
Reparto	Pilar Islas, José Castillo, José Tirado, Pablo Balderas, José González, Fernando Rosales, Leonor Islas, Francisco Corona, Guadalupe Arriaga, José M. Delgado, Tomás Toro Cárdenas, Manuel Izquierdo, José de la O Villegas, Ramiro Ramírez, Bonifacio Barrera, Roberto Bustamante, Job Palma, Leopoldo Toledo, Gerardo Pérez, Roberto Ramírez
Música	Piezas de Vivaldi, Stravinsky y Leobardo Velázquez