



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

El paisaje en *La fórmula secreta*, entre texto e imagen

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRÍA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
MATILDA GRACE HAGUE

TUTORA PRINCIPAL
DRA. NORMA SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TUTORES
DRA. LAURA GONZÁLEZ FLORES
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

DR. FRANCISCO JAVIER RAMÍREZ MIRANDA
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

CIUDAD DE MEXICO, ENERO DE 2021



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

Quisiera antes que nada agradecer la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) por aceptarme en el Posgrado en Historia del Arte de la UNAM, y a la Filmoteca de la UNAM por darme acceso a los archivos presentados en este ensayo. También doy gracias al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por apoyarme con la beca para la realización de este trabajo.

Quisiera extender mi gratitud a la Doctora Norma Susana González Aktories por su asesoría diligente, por haberme dado una comunidad de investigación, por empujarme a buscar las preguntas antes que las respuestas y también por su calidez dentro de este contexto virtual tan frío.

Quisiera agradecer a los demás integrantes de mi comité tutor: a Laura González por su retroalimentación aguda y por enseñarme a mejor entender el cine. A Javier Ramírez por su disposición constante y por su valioso conocimiento en el tema.

A la Cineteca Nacional por abrirme las puertas del cine mexicano. Agradezco a Daniela, César y Viri por su generosidad y su apoyo.

A mi familia, por haberme dado todas las oportunidades, las ganas de aprender, el cine y los idiomas.

A Coto y a Susana, porque aceptaron leer los primeros borradores de este proyecto y me ayudaron a darle forma a esos brotes de ideas.

A Lucrecia, por dejarme admirar su trabajo y por compartir su camino conmigo.

A Mariana y Alix, porque son las compañeras más valiosas que tuve el placer de tener en esa aventura. El equipo que formamos juntas es invaluable, *merci*.

A Diego, por motivarme a confiar en mis propias palabras.

A Vale, por siempre estar juntas, nunca nos vamos a soltar.

A Ilya, por sus lecturas meticulosas y por las numerosas pláticas.

A mis otros roomies: Michelle, Carla, Camila, Juan Francisco, Donald, Alberto y Vicente por aguantar este encierro conmigo, por alimentarme y por todo el amor que me han dado.

A Tamayo, por siempre tratar de entenderme, por la empatía y por todo el cine que hemos compartido.

Y a muchos más, que me han acompañado en este proceso.

ÍNDICE

Introducción	5
Apuntes sobre <i>La fórmula secreta</i>	7
Una película ganadora	
El Primer Concurso de Cine Experimental, un giro para el cine mexicano	
El paisaje mexicano de la época de oro	
La relaciones intermediales en la construcción del paisaje	22
El paisaje entre campo y ciudad – Intermedialidad literaria	
Intermedialidad visual	
Intermedialidad sonora	
El paisaje y la imagen en movimiento	
Un paisaje puesto en cuestión	48
Identidad cultural de la imagen como gesto de resistencia a partir del barroco	
La crítica desde la alegoría	
El discurso mediante el montaje	
Conclusiones	60
Nota sobre la traducción	
Bibliografía	67
Filmografía	71
Anexo	79
Texto de Juan Rulfo para <i>La fórmula secreta</i>	

A Babs.

Introducción

*La fórmula secreta*¹ fue realizada en 1965 por Rubén Gámez en el contexto del Primer Concurso de Cine Experimental de Técnicos y Manuales. Con un montaje innovador para su tiempo, la película proyecta los delirios de un paciente a quien le están inyectando Coca-Cola. La primera escena deja entender que ese paciente es el mexicano, a quien Gámez busca despertar mediante el mensaje cargado en esas imágenes. Aunque carece de diálogos, el escritor mexicano Juan Rulfo fue invitado a escribir un texto para la cinta, interpretado por la voz en off del poeta Jaime Sabines. La película y el concurso coincidieron con un momento crucial para el cine mexicano al final de la época de oro y en vísperas de su incorporación al movimiento internacional del cine de autor.

Es este un filme que, debido a sus procedimientos y fusión de texto e imagen, puede ser considerado plenamente como un ‘poema visual’ donde se retrata el abandono del campo mexicano y las consecuencias de una vida urbana acelerada. Además, abre una crítica hacia la hegemonía cultural y el poder militar estadounidense. Finalmente busca confrontar al espectador con el adormecimiento general. Gámez retoma para ello varios temas explorados por la literatura mexicana de mediados del siglo —por ejemplo la cuestión de identidad nacional— mismos que transforma gracias a las posibilidades que le ofrece el medio cinematográfico.

¹ Cf. ficha técnica completa de la película en la filmografía al final de este ensayo.

La atmósfera del paisaje mexicano sugerida en la obra de Rulfo, e interpretada aquí por la voz de Sabines, se reformula mediante el lenguaje establecido entre imagen y sonido. Centrándonos en el paisaje presentado en la cinta, estudiaremos en este ensayo los procesos *intermediales* que nos permiten considerar la rica producción de sentido generada en la intersección de los medios. Partiremos para ello de entender incluso el paisaje como medio, donde convergen la transformación del texto y de la fotografía rulfiana mediante el montaje y el efecto creado a partir de la voz *extradiegética* de Sabines. Este análisis permitirá responder a la preocupación central de este ensayo, que es la de identificar los procesos intermediales relacionados con el tratamiento del paisaje como punto de partida para la reflexión que hace Gámez sobre la mexicanidad y la crítica que hace de la cultura norteamericana como invasora.

El ensayo se dividirá en tres apartados, empezando por unos apuntes sobre las propuestas del *otro* cine mexicano que se hicieron en el contexto del Concurso de Cine Experimental. En un segundo momento, se abordarán de manera puntual los tránsitos de un paisaje entre texto literario, voz e imagen en movimiento. En un tercer apartado se analizarán las transformaciones realizadas por Gámez en lo que respecta al manejo del paisaje, los cuales permiten darle a esta película un carácter ensayístico.

Apuntes sobre *La fórmula secreta*

En 1965, un sindicato convoca al Primer Concurso de Cine Experimental, que promueve a una generación de cineastas poderosamente influida por la urgencia de respetabilidad cultural, de reconquista del público de clase media.

Carlos Monsiváis.²

Una película ganadora

Podemos considerar que *La fórmula secreta* salió ganadora del Primer Concurso de Cine Experimental de Técnicos y Manuales porque desde su propuesta estética era la que más se atrevía a formular una experimentación dentro del medio cinematográfico de su tiempo. Gámez, aplaudido por su dirección, edición y por la adaptación sonora-musical, pareció distinguirse con esta película en términos de exploración artística de los demás directores que concursaron ese año. Originario de Sonora, estudió fotografía en Los Ángeles (1947-1950) porque, según decía, “en México no había un lugar formal para estudiar fotografía; uno iba más ‘haciéndose’, trabajando como asistente.”³ A su regreso a México, empezó a trabajar en comerciales y noticieros en la capital.

En 1962, realiza su primer corto, *Magueyes*⁴ con un montaje guiado por la IX Sinfonía de Dimitri Chostakovitch pues como él mismo expresó: “era un esclavo

² Carlos Monsiváis, “Nota sobre la cultura mexicana”, en *Historia General de México*, (México: El Colegio de México, 1977), 1530.

³ Gámez, Rubén. “*Los que hicieron nuestro cine*”, entrevista con Alejandro Pelayo Rangel. Cineteca Nacional, Centro de Documentación, Expediente de Rubén Gámez, 1983-1985.

⁴ Cf. ficha técnica completa de la película en la filmografía.

yo de la música”⁵. Ese mismo año, el cortometraje se presentó en Cannes junto con el largometraje de Luis Buñuel, *Viridiana*.⁶ El tema que eligió Gámez fue la planta típicamente mexicana, los campos de maguey coreografiados en una personificación dramática. Retomó una plástica particular que aprovecha el paisaje mexicano, usando elementos como los magueyes, los volcanes o el nopal. Sergei Eisenstein fue quien había inaugurado esa estética paisajista en el cine mexicano, y ésta se siguió usando, primero por Gabriel Figueroa, como figura que habrá inspirado al propio Gámez, quien luego usara ese mismo motivo en el manejo de cámara que hizo para su cortometraje (fig. 1)⁷.



Fig. 1. Toma de Magueyes (1962)

⁵ Idem.

⁶ Aunque la película fuera una producción mexicana, fue grabada en España y todos los técnicos y los actores eran españoles, fuera de la actriz principal, Silvia Pinal, y de su esposo que fue el productor de la misma: Gustavo Alatríste. ⁶ Cf. ficha técnica completa de la película en la filmografía.

⁷ “La perspectiva curvilínea influyó claramente a Fernández y Figueroa, filtrada a través de *¡Que viva México!* (1931) de Eisenstein y de *Redes* (1934) de Paul Strand. Figueroa se refiere directamente al uso de la perspectiva curvilínea del Doctor Atl para desarrollar su técnica para filmar los cielos nublados por los que es justamente célebre (se les conoce como “cielos de Figueroa”). Usando filtros infrarrojos para reducir la niebla, dice Figueroa: “agregué la perspectiva curva desarrollada por el Doctor Atl, y fui capaz de captar la mayor cantidad de cielo, que es tan hermoso en México”. Anónimo, “Murales ambulantes”, en *Gabriel Figueroa: Travesías de una mirada*, (Luna Córnea, 32: Centro de la Imagen, 2013), 167 (consultado en https://issuu.com/c_imagen/docs/lunacornea_32).

Además, ese filme innovaba con su ejecución no narrativa y sin actores. A decir de Francisco Javier Ramírez Miranda, “su productor Gustavo Alatríste le pidió a Gámez que evocara en este corto una imagen inequívocamente nacional. Más allá de las circunstancias, con este trabajo el director mostraba su capacidad para el montaje y para construir visualmente sus narraciones.”⁸ Es interesante aquí la puesta en escena del maguey como símbolo de la nación mexicana; pero fue la experimentación del montaje lo que hizo que Gámez ganara distinción. Como vemos, recurre aquí mucho a la imagen fija: “casi nunca” movía la cámara⁹ y debido a la naturaleza inmóvil de la planta, el movimiento se da por los recursos cinematográficos como el montaje, la música, la sucesión rápida de los planos y los cambios entre distintos encuadres que dinamizan el corto.

Unos años después, el Primer Concurso de Cine Experimental se presentó como la oportunidad para Gámez de desarrollar un proyecto más largo, con la madurez adquirida por su experiencia con el medio. Salvador López había quedado impresionado con ese primer corto y le brindó a Gámez el apoyo para producir *La fórmula secreta*.¹⁰ A final de cuentas, Gámez se destacaba en muchos aspectos de este grupo universitario al cual pertenecían los otros cineastas de su generación, y sus preocupaciones personales se reflejaron en el tema y la forma de su película.

⁸ Francisco Javier Ramírez Miranda, “Renovarse o morir: Concurso de cine experimental en México”, en *Cine Documental*, No. 18 (2018): 100.

⁹ Rubén Gámez, entrevista por Alejandro Pelayo Rangel “Conversaciones con Rubén Gámez”, en *La fórmula secreta* (México: Alias, 2014), 368.

¹⁰ “El corto le causó una emoción que nunca antes había sentido. ‘La próxima vez que esté interesado en hacer algo, búsqieme, porque me gustaría trabajar con usted,’ le dijo López a Gámez. Luego le tiró un: ‘señor, usted es un genio’.” Juan Rojas, “Los ingredientes de ‘La fórmula secreta’”, en *El Faro* (AMQuerétaro), 25 de noviembre de 2017 (consultado en https://issuu.com/periodicoamqueretaro/docs/queretaro_25_i_11_i_2017/10).

En vez de diálogos, las imágenes se ven por momentos acompañadas de un texto inédito de Juan Rulfo que, como ya se dijo, fue leído en voz de Jaime Sabines. Esa *voz-en-off* primero aparece junto con el paisaje árido, poblado escasamente por gente del campo que siempre está mirando fijamente hacia la cámara. Ahí Gámez intercala tomas de la cúpula de Santa María de Tonantzintla, un templo de estilo barroco indígena, ubicado en el municipio de San Andrés Cholula, Puebla. En otra secuencia, esas mismas figuras religiosas se contraponen con tomas de hombres en trajes formales con un fondo totalmente oscuro, que asociamos con la ciudad. En esta parte, la grabación sonora de Sabines se encuentra inversamente rebobinada, esto es, se escucha el texto sonar al revés, en un discurso indescifrable. Las representaciones divinas del interior de la cúpula son el hilo conductor que une estos dos espacios, que permiten a Gámez comparar el campo con la ciudad. La puesta en escena¹¹ de ambos determina este paralelismo: el campo se presenta como luminoso, mientras que la ciudad aparece en tomas predominantemente oscuras. El texto se escucha con claridad en la primera secuencia, rural, mientras que se presenta al revés¹² en la segunda, urbana. Se nota además una distinción entre los movimientos de cámara: se recurre al *paneo* para la secuencia del campo y al *zoom-in* para las tomas de la ciudad.

¹¹ Cf. el estudio plano por plano de las secuencias 3 y 5 más adelante en este ensayo.

¹² Rubén Gámez comentó: “Esa fue una de las muchas ideas que me dio Rulfo, porque precisamente en esa secuencia no le gustaba a él lo que había escrito. Entonces me dijo ‘no me gusta eso, por qué no pone la cinta al revés’. Qué ya es un truco que se había utilizado, pero funcionó muy bien. Fue idea de Rulfo, no fue idea mía.” Víctor Manuel Granados Garnica, “Anexo: Entrevista con Rubén Gámez”, en *El mensaje poético en el cine de Rubén Gámez*, (Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, UNAM, 1999), 117.

Las imágenes de México que se plasman en el filme de Gámez permiten encapsular la transición que estaba ocurriendo en el país en aquella época. Con el ‘milagro mexicano’¹³ se vivió un auge económico que permitió el desarrollo de la vida urbana y cierto desarrollo social. El gobierno pudo asegurar a “trabajadores organizados [...] salarios monetarios que en términos reales crecerían”; además de “algunos subsidios a bienes y servicios básicos; control de precios de bienes y servicios de consumo generalizado (i.e., transporte urbano, entradas a los cines, leche, tortilla, huevos, pan).”¹⁴ Todo aquello llevó a la ciudad a ser más atractiva, provocando una aceleración de la vida urbana sin precedentes.¹⁵ Por otra parte, ya se veía la influencia invasora del consumismo estadounidense: “las credulidades del consumo se extienden e imperan, los orgullos nacionales padecen metamorfosis”¹⁶.

Abordando las carencias generacionales causadas por las instituciones de la Iglesia y del Estado, Gámez rastreaba ya las consecuencias de una hegemonía estadounidense dividida entre el *hard* y el *soft power*¹⁷. La última secuencia de la

¹³ También conocido como el ‘desarrollo estabilizador’: “de 1954 a 1970, el crecimiento promedio anual del Producto Interno Bruto por persona, que fue de 3,4%, se logró con estabilidad de los precios internos. De ahí su nombre: Desarrollo Estabilizador” Carlos Tello, “Notas sobre el Desarrollo Estabilizador”, en *Economía Informa*, No. 364 (julio-septiembre 2010): 67.

¹⁴ Idem, 69.

¹⁵ “La población urbana, que en 1940 era 35% de la población total, pasó a 42% en 1950.” Martínez, Antonia, “El modelo económico de la presidencia de Miguel Alemán” en *Gobernantes mexicanos*, Tomo 2, ed. por Will Fowler (México: Fondo de Cultura Económica, 2008), 252.

¹⁶ Carlos Monsiváis, “Nota sobre la cultura mexicana”, en *Historia General de México*, (México: El Colegio de México, 1977), 1492.

¹⁷ Teorizado por Joseph Nye, se entiende la distinción entre *hard* y *soft power* como dos aspectos complementarios que contribuyen a mantener la influencia de una nación en relaciones internacionales. En el caso que se presenta aquí, la hegemonía geopolítica estadounidense se expresa en ambos. El *hard power* sería usado para caracterizar la intervención militar o las decisiones internacionales tomadas por los Estados Unidos; en cuanto al *soft power*, se encuentra en elementos culturales que complementan la influencia de dicha nación (las películas de Hollywood, el rock’n’roll, el uso de mezcilla por ejemplo). En *La fórmula secreta* vemos ambos poderes enlistados juntos: O.T.A.N., Kodak, el Ku-Klux-Klan o Sinatra. Ese *collage* de empresas,

película es una bandera que desfila con nombres de instituciones o empresas yanquis asociadas con el *soft power*: mezcla el consumo mediático representado por *Kodak*, *Walt Disney* o bien *Time Magazine*, con otras marcas emblemáticas de automóviles como *General Motors* o *Ford*, marcas de consumo alimentario como *Nestlé*, *Wrigleys Chewing-gum*, o nombres de empresas agroquímicas como *Monsanto*. En esa lista aparecen también la O.T.A.N.¹⁸, la O.N.U, *South Vietnam* y *Hiroshima* que corresponden más al *hard power*. Esas instituciones, empresas y aun tragedias aparecen en una misma tipografía irregular, escrita a mano (fig. 2). Gámez termina este ensayo visual con el mensaje claro de la perversidad que contiene el *American Way of Life*: un consumismo atractivo asociado a la idea de modernidad que esconde un poder militar y una influencia geo-política letal y paternalista.

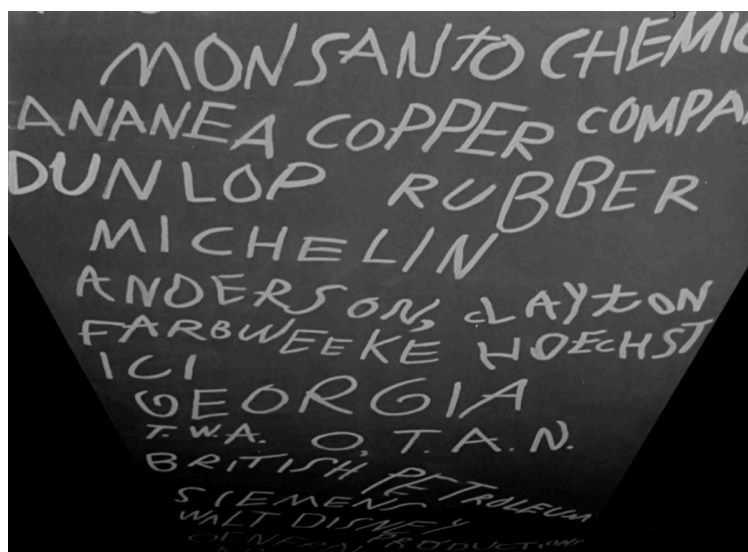


Fig. 2. Última secuencia de *La fórmula secreta*

instituciones y personajes representa una hegemonía multifacética. Joseph Nye, "Soft Power", *Foreign Policy*, No. 80, (Slate Group: otoño 1990): 153-171.

¹⁸ Organización del Tratado del Atlántico Norte creada en 1949 como alianza militar entre países europeos y de América del Norte.

Las preocupaciones de *La fórmula secreta* plantean el vertiginoso desarrollo del capitalismo y sus graves implicaciones, palpables en las transformaciones políticas y socioculturales que tuvieron lugar a partir de la década de 1960. En los años sesenta, mientras el mundo iba 'llenando su sangre de Coca Cola', las fuerzas armadas estadounidenses intentaban asegurar la victoria del bloque capitalista frente al socialista. Esta polarización tuvo sus consecuencias en todo el mundo; en países como México, durante las décadas de 1960 y 1980 se implementó una guerra de contrainsurgencia (hay varias corrientes de historia crítica que han elegido no nombrar la guerra sucia como tal, pues les resulta problemático), destinada a desarticular a la disidencia política, mucha de ésta en consonancia con los ideales comunistas, y encaminada a la formación de grupos guerrilleros. La aguda represión política, así como la radicalidad de la violencia que el estado ejerció para desarticular a grupos de oposición política, transformaría en adelante la relación entre estado y sociedad.

La fórmula secreta representa en este contexto un discurso cargado de simbolismos, a la vez que una advertencia y una preocupación que ha dejado un registro indeleble al constituirse como un archivo esencial para la cultura fílmica nacional y los espectadores de hoy.

El Primer Concurso de Cine Experimental, un giro para el cine mexicano

El Primer Concurso de Cine Experimental proponía la entrada a la industria de nuevos talentos entre los autores cinematográficos. No solamente se buscaban argumentos de calidad sino también una cierta visión estética divergente que permitiera renovar la imagen de México. Las fórmulas de la época de oro¹⁹ se habían agotado y la política de puertas cerradas de la industria impedía la entrada de nuevos directores. Carlos Monsiváis apunta sobre el concurso “que promueve a una generación de cineastas poderosamente influida por la urgencia de respetabilidad cultural, de reconquista del público de clase media.”²⁰ El estancamiento del medio a nivel nacional desembocó en un evento para recibir a la nueva generación de directores y en 1965, el STPC²¹ lanza la convocatoria para el Primer Concurso de Cine Experimental.

Trece películas fueron seleccionadas para el concurso, algunas compuestas de varios cortometrajes. Todos ellos dirigidos por cineastas que en su mayoría formaron parte de una generación asociada a la UNAM, tales como Salomón Laiter, Juan Ibáñez o Juan José Gurrola, quienes tenían ya una trayectoria universitaria, en teatro o en arquitectura. Esas cintas fueron

¹⁹ Se ha discutido el marco temporal de ese periodo de la historia del cine mexicano. Algunos consideran a *Santa* (1931), primera cinta filmada con sonido en México, como el comienzo de esa temporada. Por lo tanto, otros reconocen el año 1936, con la producción de la película, *Vámonos con Pancho Villa* de Fernando de Fuentes, como más representativo de un logro substancial para determinar el desarrollo de esa industria. Se debate ahora, si fue en 1959 o en 1964 que se acaba la época de oro por el desastre en términos comerciales y de calidad para el cine nacional. El hecho de que las otras grandes industrias del cine mundial fueran afectadas por la Segunda Guerra Mundial a partir de los cuarenta permitió el auge del cine mexicano.

²⁰ Carlos Monsiváis, “Nota sobre la cultura mexicana”, en *Historia General de México*, (México: El Colegio de México, 1977), 1530.

²¹ Había en la época dos sindicatos: el STIC (Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica) y la STPC (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica) que se había creado en 1945 para arreglar las querellas internas a la industria.

innovadoras, ya que proponían transformar la industria mexicana de aquella época,²² modificando el limitado espectro temático que alternaba los géneros del melodrama, la tragedia y la comedia. Así, en estas nuevas películas se podían abordar temáticas disruptivas para el cine nacional como las preocupaciones de la pequeña burguesía, la revolución sexual de los sesentas, el aburrimiento burgués y la cotidianidad citadina.

En los años anteriores al concurso, hubo varios intentos de una experimentación en el cine nacional. Cintas tales como *Raíces* (1954) o *Torero*²³ (1958) fueron producidas desde los márgenes de la industria y empezaron a aportar una nueva propuesta cinematográfica. La película *En el balcón vacío*²⁴ de Jomí García Ascot se produce en 16mm en 1961 con pocos recursos; con esa película apareció el grupo *Nuevo Cine*²⁵ que se alineaba con el movimiento de la Nueva Ola francesa, que además encontraba una afinidad con el teatro y la cinefilia.

Cineastas, críticos y responsables de cine-clubes, mexicanos e hijos de españoles que ante el deprimente estado del cine mexicano firmaron un manifiesto en el que solicitaban dar oportunidades a una nueva generación de artistas. Defendían el cine de autor y la autoría

²² La época de oro tuvo un auge importante, según recuerda Moisés Viñas: “su producción anual creció considerablemente, surgieron poderosas empresas productoras y los primeros, tal vez únicos, auténticos mitos, como María Félix, y se reafirmaron las figuras que habían comenzado a trabajar en los períodos pasados, como Cantinflas, Arturo de Córdova, y Jorge Negrete, y aun se logró repatriar a una destacada actriz hollywoodense, Dolores del Río.... Al término del período la gran industria se vendría abajo señalando su artificialidad y su incapacidad competitiva. Así pues, fue una época de oro falso, de oropel fingido, pero entre todo algo queda, y eso es la obra de directores y actores que lograron expresar su visión del mundo y de su tiempo entre la producción estandarizada.” Moisés Viñas, “La llamada época de oro (1941-1945)”, en *Historia del Cine Mexicano* (México: Coordinación de Difusión Cultural, UNAM: 1987), 103-104.

²³ Cf. fichas técnicas completas de ambas películas en la filmografía.

²⁴ Cf. ficha técnica completa de la película en la filmografía.

²⁵ José de la Colina, Rafael Corkidi, Heriberto Lafranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert, Luis Vicens, José Baez Esponda, Armando Bartra, Nancy Cárdenas, Leopoldo Chagoya, Ismael García Llaca, Alberto Isaac, Paul Leduc, Eduardo Lizalde, Fernando Macotela y Francisco Pina fueron los que formaban ese grupo.

del cineasta creador, la libertad de expresión y de creación, y la renovación de las fórmulas estéticas, morales y políticas. Se oponían a cualquier tipo de censura.²⁶

Ese manifiesto hace eco del texto²⁷ de François Truffaut, quien en 1954 denunciaba la complacencia de un cine comercial pobre en calidad y llamaba a una renovación del medio cinematográfico. De manera similar, se enunció en México la posibilidad de un cine de autor que pudiera ser reconocido en la comunidad internacional y al mismo tiempo seducir al público nacional.

Las propuestas expresadas por el Nuevo Cine fueron preliminares al concurso; la confluencia de la formación de ese grupo y del concurso permitieron rastrear impulsos simultáneos hacía un cine de autor propiamente mexicano. Durante toda la década de los años cincuenta, Luis Buñuel fue una gran inspiración para el cine que buscaba la expresión de otro lenguaje cinematográfico. Sus colaboradores, como el fotógrafo Gabriel Figueroa, supieron adaptarse a un estilo muy distinto al que se tenía en el cine clásico de la época de oro. Buñuel recuerda haberlo ‘escandalizado’ durante el rodaje de *Nazarí*²⁸ (1958): “me había preparado un encuadre estéticamente irreprochable, con el Popocatepetl al fondo y las inevitables nubes blancas. Lo que hice fue, simplemente, dar media vuelta a la cámara para encuadrar un paisaje trivial, pero que me parecía más verdadero, más próximo.”²⁹ Ese deseo de desligarse del

²⁶ Jorge Chaumel Fernández, “Aproximación al cine Mexicano. El nacimiento de Nuevo Cine”, en *En el balcón vacío. La segunda generación del exilio republicano en México* (Madrid: AEMIC, 2012), 71.

²⁷ François Truffaut, “Une certaine tendance du cinema français”, en *Cahiers du Cinéma*, No. 31, (enero 1954).

²⁸ Cf. ficha técnica completa de la película en la filmografía.

²⁹ Luis Buñuel, trad. Ana María de la Fuente, “México (1946-1961)” en *Mi último suspiro* (París: Robert Laffont, 1982), 274.

preciosismo estético permitió al cine de autor posterior la búsqueda de un lenguaje cinematográfico enfocado más hacia la calidad del guion.

Otro personaje que cabe mencionar es Manuel Barbachano Ponce, quien produjo las dos películas anteriormente citadas, además de cuatro de las trece películas seleccionadas para el concurso, hechas por el grupo Nuevo Cine. Él siguió apoyando un cine de autor durante toda la segunda mitad del siglo XX en México —entre otras cosas financió la película de *Pedro Páramo*³⁰ (1966), adaptación de la novela de Juan Rulfo, y en 1992 produjo el único largometraje de Rubén Gámez, *Tequila*³¹. Barbachano Ponce fue uno de los productores más importantes para la promoción del cine de autor mexicano dentro y fuera del contexto del Concurso.

Por lo que toca a este Primer Concurso de Cine Experimental, intentó revivir la creatividad cinematográfica nacional, así como hacer “cine que nos limpie de tanta ignominia en el extranjero”³², como menciona Salomón Laiter, uno de los directores participantes. Seguramente, una de las decisiones más innovadoras del concurso fue involucrar la literatura nacional. Además de inyectar nuevas figuras en el cine, el concurso permitió, pues, un cambio de temas que reflejaban de mejor forma las preocupaciones de su tiempo.

Estéticamente, la reinvención del paisaje mexicano, aunque visto como telón de fondo, representa un componente importante del ámbito desde el cual se están planteando esos nuevos temas. El campo mexicano, tan idealizado en el cine revolucionario, se ve reemplazado por las cuestiones y problemáticas de

³⁰ Cf. ficha técnica completa de la película en la filmografía.

³¹ *Idem*.

³² María Luisa Mendoza, “Ecos del Concurso Cinematográfico”, en *El Día*, 13 de julio de 1965.

“habitar la urbe”.³³ Además, mientras en la época de oro se recurrió al paisaje para ilustrar ciertas ideas nacionalistas y la narración que le acompañó contribuyó a formar cierta estética, el cine de autor se aprovecha de dicho paisaje y sus significados como metáfora de una identidad, que no solamente enriquece los elementos físicos de las películas sino también el sentido del guion.

El paisaje mexicano de la época de oro

Para entender mejor el desplazamiento que sufre el recurso del paisaje mexicano después de la época de oro, se deben mencionar las tendencias estéticas que se habían establecido en la representación de éste, como patrones de una cultura nacional homogeneizada durante dicha época. Desde la novela de la revolución, adaptada por Fernando de Fuentes³⁴, se ha representado a México en el ámbito rural por elementos estereotipados: personajes como el charro³⁵ o la china poblana, y en términos de espacio, la hacienda o el rancho.

³³ Entre ellas cintas que se desarrollan en la ciudad podemos mencionar: *Amor amor amor* (*Las dos Elenas*, *Lola de mi vida*) o *Los bienamados* (*Tajimara – Un alma pura*). Cf. fichas técnicas completas en la filmografía.

³⁴ “Un Edén aún intacto, la figura simpática y humana del hacendado, el gracioso servilismo de los peones, la ronda incansable de palenques y guitarras. La hacienda porfirista como eterno Rancho Grande.”

Carlos Monsiváis, “Nota sobre la cultura mexicana”, en *Historia General de México*, (México: El Colegio de México, 1977), 1515.

³⁵ “El estereotipo del mexicano se tiene en un concepto general que corresponde al del charro y del revolucionario...los mexicanos visten diario el traje de charro y portan pistolas y guitarra. Asimismo, que vivimos en constantes revoluciones y que el atraso económico y cultural obedece a la flojera.” Renato Marcos de Gortari Sánchez, “La vida rural vista por el cine de los cuarentas,” (tesis de licenciatura en periodismo y comunicación colectiva, UNAM, 1990), 24.

Cuando el cineasta soviético Sergei Eisenstein llegó a México en 1930, recibió el apoyo de varios artistas mexicanos³⁶ que le dieron a conocer la riqueza cultural del país. Así, empezó el proyecto de *¡Que Viva México!*³⁷ que, aunque no se concluyó oficialmente en aquella época, Eisenstein orientó a partir de una visión plástica que sacaba técnicas del muralismo para aplicarlas al medio; de hecho, varios *stills* fueron hechos por el cinematógrafo Eduard Tissé y se publicaron a principios de la época de oro, teniendo mucha influencia sobre la estética del cine mexicano. Los cuatro episodios, el prólogo y el epílogo, fueron filmados respectivamente en Chichen Itzá, Santo Domingo Tehuantepec, Tetlapayac, Oaxaca; “diferentes en contenido, locación, paisajes, gente y costumbres, opuestas en ritmo y composición, pero por su concepción y espíritu crean una unidad.”³⁸

En estos episodios —o “paisajes”— se romantizaba la vida indígena así como la lucha social, pues ese cine buscó construir una imagen de la Revolución mexicana inspirándose en el sentido didáctico del muralismo. En el prólogo situado en Chichen Itzá, los planos aplican la teoría del montaje que ya había formulado Eisenstein³⁹: “yuxtaponen figuras y rostros humanos con esculturas, estatuas o construcciones estableciendo rimas plásticas y contrapuntos

³⁶ Entre ellos Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros a quien había dedicado a cada uno, una parte de la cinta, respectivamente Maguey (el tercero) y el prólogo en Chichen Itzá.

³⁷ Cf. ficha técnica completa de la película en la filmografía.

³⁸ Julia Tuñón, “Serguei Eisenstein en México: recuento de una experiencia”, en *Historias*, No. 55, (mayo-agosto 2003): 26.

³⁹ Se publica ese artículo primero en 1929 en Moscú pero se puede encontrar en su versión en español: Eisenstein, Sergei. “Una aproximación dialéctica a la forma del cine”, en *La forma del cine*, ed. Jay Leyda, trad. María Luisa Puga (México: Siglo xxi editores, 1999), 48-64.

visuales.”⁴⁰ El rostro humano contrasta de manera dinámica con la construcción piramidal para establecer un vínculo teórico entre la figura humana y el paisaje arqueológico.

Esas imágenes del paisaje mexicano inauguraron una estética y se constituyeron en una guía de cómo se debía construir el imaginario nacional en esas cintas. Se proponía un vínculo con el arte pictórico mexicano para, a través de esto, sacar provecho de ese paisaje no solamente como telón de fondo sino como parte del lenguaje cinematográfico al servicio de ‘una estética nacionalista’⁴¹. La fotografía paisajista de Tissé inspiró a los cineastas y fotógrafos que marcaron la época de oro, y sobre todo a Gabriel Figueroa. Tal como señala Eduardo de la Vega Alfaro:

Los cielos plasmados por el Dr. Atl [...] se ofrecen a la mirada del espectador con una profundidad de campo diríase “semicircular”. Diversas tomas en contra-picada con nubes de fondo utilizadas por Eisenstein-Tissé, sobre todo en los materiales para el episodio Maguey [...] (el) efecto sustentado justamente en la “perspectiva curvilínea” u oblicua.

Figueroa fue quizás el fotógrafo más importante de la época de oro, quien aplicó “la concepción mucho más rica, sutil y compleja” de esta estética a las cintas de grandes directores que marcaron esas décadas: primero Fernando de Fuentes, luego llegaron Emilio el Indio Fernández y Roberto Gavaldón y, poco más tarde, Luis Buñuel. Los filmes ubicados en el ámbito rural fotografiados por Figueroa evidencian ciertos esquemas visuales relacionados con una larga

⁴⁰ De la Vega Alfaro, Eduardo. “Eisenstein y ‘Los tres grandes’ del muralismo mexicano”, en *Del muro a la pantalla: S. M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano* (México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 1997), 57.

⁴¹ Idem, 65.

tradición paisajística compuesta por pintores como José María Velasco o el ya mencionado Doctor Atl.

Si ya había una propuesta cinematográfica que involucraba otros medios como la pintura o el muralismo en cuanto al paisaje mexicano —sobre todo en la representación del paisaje— las posibilidades de intermedialidad se potenciaron con la implicación de la literatura mexicana⁴² que vino con el cine de autor.

⁴² Aunque, como ya se ha mencionado, el cine mexicano ya se inspiraba de la literatura nacional desde antes —retomando la novela revolucionaria, por ejemplo.

Las relaciones intermediales en la construcción del paisaje

*Sí, Rulfo descubre México pero ¡caray!
Con un nivel poético increíble, maravilloso.
Lástima que esas palabras no sean fáciles
de convertir en imágenes.
Rubén Gámez⁴³*

El diálogo que se produce entre las imágenes del medio literario, del fotográfico y del cinematográfico reiteran en *La fórmula secreta* una atmósfera de desolación que se encuentra no solamente en el campo, sino también en la ciudad. A partir de esta idea, conviene traer a colación el trabajo *Landscape and Power*, escrito en 1994 por W.J.T. Mitchell. De manera introductoria, este autor argumenta que el paisaje es un medio y un 'jeroglífico social', destacando:

It should be clear why moving pictures of landscape are, in a very real sense, the subtext of these revisionist accounts of traditional motionless landscape images in photography, painting, and other media...landscape is a dynamic medium, in which we "live and move and have our being," but also a medium that is itself in motion from one place or time to another.⁴⁴

A pesar de que varios de los planos de Gámez considerados aquí⁴⁵ tengan, como ya se señaló, poco movimiento, el paisaje entendido como medio sugiere una constante transformación social. Se analizarán en los subapartados siguientes las relaciones de intermedialidad, principalmente entre la literatura, la fotografía y el paisaje, focalizándonos en los aspectos visuales. Más adelante, se abordarán

⁴³ Rubén Gámez, entrevista por Alejandro Pelayo Rangel "Conversaciones con Rubén Gámez", en *La fórmula secreta* (México: Alias, 2014), 371.

⁴⁴ W.J.T. Mitchell, "Introduction", en *Landscape and Power* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), 2.

⁴⁵ Sobre todo en tres secuencias (tres, cinco y ocho), en las cuales se escucha la voz de Sabines leyendo el texto de Juan Rulfo.

los aspectos de una intermedialidad sonora y visual que caracterizan a la imagen en movimiento.

El paisaje entre campo y ciudad – Intermedialidad literaria

La inspiración para el guion de *La fórmula secreta* vino, en gran parte, de la literatura mexicana. Entre varias otras, Gámez quedó particularmente impresionado por la obra de Carlos Fuentes y “señaló a *La región más transparente* como la mayor motivación para realizar aquel medimetroraje.”⁴⁶ En particular, le interesaba esa representación de la vida urbana de Fuentes, de la cual Monsiváis atinadamente comenta: “la ciudad se presenta no como lo contrario del campo sino como el personaje de la novela, un microcosmos habitado por un cosmos.”⁴⁷ Otros han destacado la experiencia sensorial que transmite la novela: “se describen muchas imágenes en las que la ciudad de México se revela a partir de ciertas percepciones de los sentidos.”⁴⁸ Los diversos narradores de la novela multiplican y complejizan la experiencia urbana.

Gámez también usa recursos similares, ya que la película presenta distintos personajes en cada episodio, recurriendo a menudo al plano cerrado para dar una idea de focalización desde la perspectiva de éstos. Por ejemplo, vemos la ciudad en la segunda secuencia desde el punto de vista de un obrero que va recostado

⁴⁶ Víctor Manuel Granados Garnica, “Capítulo 3: El estilo de Rubén Gámez”, en *El mensaje poético en el cine de Rubén Gámez*, (Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, UNAM, 1999), 82.

⁴⁷ Carlos Monsiváis, “Nota sobre la cultura mexicana”, en *Historia General de México*, (México: El Colegio de México, 1977), 1494.

⁴⁸ José Manuel Guzmán Díaz, “El espacio de la ciudad de México en *La región más transparente* (1958), de Carlos Fuentes”, en *Cultura y representaciones sociales*, Vol. 7 No. 14 (marzo 2013): 169.

encima de una camioneta mientras avanza por la carretera. Este acercamiento de la cámara permite una relación íntima con el espectador (fig. 3).



Fig. 3. Segunda secuencia de *La fórmula secreta*

Podría decirse que se produce una intimidad parecida a la de *La región más transparente*, inducida aquí a partir de la mirada, los recuerdos y los demás sentidos del personaje, ya que: “es frecuente que los diálogos y la narración omnisciente utilicen el *close-up* para enunciar (en presente) historias del pasado.”⁴⁹

A pesar de la admiración que tenía por Fuentes⁵⁰, es a Rulfo a quien Gámez le propuso escribir un texto para complementar las imágenes de la cinta ya

⁴⁹ Idem, 150.

⁵⁰ Carlos Fuentes participó activamente en el Primer Concurso de Cine Experimental, adaptando dos de sus propios cuentos para los guiones de *Un alma pura* (como parte de *Los bienamados*) y *Las dos Elenas* —Cf. la filmografía para la ficha técnica completa.

Gámez lamentó haberse perdido esa colaboración, pues comenta: “Luego hablé con Carlos Fuentes para que me hiciera el texto de la parte urbana de la película, pero estaba filmando una película de él y desgraciadamente no pudo colaborar. Pero Rulfo lo hizo muy bien, la parte urbana la hizo excelente. Yo creo que lo que me hizo hacer la película fue más bien la novela de Carlos Fuentes, que me encantó cuando la leí.” Víctor Manuel Granados Garnica, “Anexo: Entrevista con

filmada, lo cual se justifica dados los vínculos que éste tenía con el cine mexicano y con su interés por retratar el paisaje mexicano, tanto en fotografía como en sus textos. Es así que Gámez pensó en él para redactar un texto que completaría el fragmento campesino de su relato cinematográfico.

Cabe recordar además que, más allá de la novela *Pedro Páramo* y los relatos compilados en *El llano en llamas*, la obra de Rulfo está compuesta por décadas de trabajo fotográfico y valiosas participaciones en el cine. Aunque él afirmaba “yo no soy fotógrafo”⁵¹, llama la atención que durante su vida produjera más de seis mil negativos. Podría pensarse por ende que su pasión por el medio de la fotografía bien pudo haber influido en la construcción de sus ficciones. Es decir, parece viable que la atención a la luz, el ángulo y el posicionamiento de la cámara, se convirtieran en mecanismos estéticos que a su vez se trasladaron a imágenes escritas, mismas que permitieron a Gámez identificarse con ellas.

Cristina Rivera Garza confirma en su último libro dedicado a Juan Rulfo, *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, que él era “un artista altamente interdisciplinario” y que “la manera rulfiana de narrar sería también inexplicable [...] si no se le conectara con el ejercicio constante y gozoso de la fotografía.”⁵² Por su parte, en la introducción del libro *Juan Rulfo, letras e imágenes*, Víctor Jiménez⁵³ esboza las múltiples facetas de la obra rulfiana, rastreando la “mirada

Rubén Gámez”, en *El mensaje poético en el cine de Rubén Gámez*, (Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, UNAM, 1999), 117.

⁵¹ Esta frase fue confiada por el autor al fotógrafo Nacho López, al ver que la selección de sus fotografías presentadas para una exposición en Bella Artes llevó el título de “Juan Rulfo, fotógrafo”. Nacho López, “El fotógrafo Juan Rulfo”, en *México Indígena, Número extraordinario: Juan Rulfo*, 1986, pp. 37-38, citado en *Tríptico para Juan Rulfo: poesía, fotografía, crítica*, p. 246.

⁵² Cristina Rivera Garza, “Siempre llevaba una Rolleiflex”, en *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (México: Random House, 2016), 75.

⁵³ Director de la Fundación Juan Rulfo.

entrenada”, instruida por el conocimiento que tenía el autor/fotógrafo/historiador sobre México, la cual nos permite ver “la intención de sugerir la realidad histórica”.⁵⁴ No debe extrañarnos entonces que el texto que Rulfo escribió para *La fórmula secreta* siga conmoviendo al público de hoy y que la imagen de la mexicanidad que dejó en sus fotografías y su literatura permanezca.

Por otra parte, Octavio Paz rescata del paisaje rulfiano su función poética al observar que: “el paisaje no aparece como fondo o escenario; es algo vivo y que asume mil formas”⁵⁵, y admite que “Juan Rulfo es el único novelista mexicano que nos ha dado una imagen —no una descripción— de nuestro paisaje.”⁵⁶ La ‘imagen’ a la que se refiere Paz destaca un paisaje mediante la palabra y la fotografía. Esto puede corroborarse, por ejemplo, en el cuento “Nos han dado la tierra”⁵⁷. La transmisión poética del peso del calor y de la desolación del campo en ese cuento producen imágenes para el lector a partir de lo sensorial, que no involucra sólo el sentido de la vista, sino también la del tacto. Si bien resultan familiares y cercanas las imágenes que retrata Rulfo en sus textos, hay algo de extrañamiento en ellas, algo de una mirada personal que, en palabras de su autor, permanece enigmática: “cualquier persona que tratara de encontrar esos

⁵⁴ Víctor Jiménez, “Juan Rulfo: literatura, fotografía e historia”, en *Juan Rulfo, letras e imágenes* (México: Editorial RM, 2002), 20-22.

⁵⁵ “El paisaje es el que se sustenta en la visión poética... El paisaje no aparece como fondo o escenario; es algo vivo y que asume mil formas; es un símbolo y algo más que un símbolo: un interlocutor y, en fin, el verdadero protagonista del relato. Un paisaje no es la descripción, más o menos acertada, de lo que está atrás de las apariencias visuales.”

Octavio Paz, “Paisaje y novela en México”, en *Corriente alterna*, (México: Siglo XXI, 1967), 17-18.

⁵⁶ Idem.

⁵⁷ “Tanta y tamaña tierra para nada. Se le resbalan a uno los ojos al no encontrar cosa que los detenga. Sólo unas cuantas lagartijas salen a asomar la cabeza por encima de sus agujeros, y luego que sienten la taterna del sol corren a esconderse en la sombrita de una piedra.” Juan Rulfo, “Nos han dado la tierra”, en *El llano en llamas*, (Fondo de Cultura Económica: México, 1953), 11.

paisajes... no los encontraría.”⁵⁸ Este señalamiento debe entenderse en tanto que dichos paisajes no pretenden anclarse en una geografía específica, pues pueden corresponder a un lugar cualquiera, indefinido, de ciertas zonas de la República Mexicana. Así, dentro de lo concreto de la descripción, Rulfo deja al lector una cierta ambigüedad para que cada quien pueda apropiarse de ese mismo paisaje y encontrar en él algo conocido que forma parte de su entorno geográfico pero también cultural.

Esto último puede quedar claro si se piensa en la idea de “paisaje cultural” tal como lo aborda Irene Artigas en su libro dedicado a la *ecfrasis*, en tanto que refiere a aquel que “observa algo totalmente distinto a lo que se había visto, al describirlo, lo carga con toda su historia y lo vuelve paisaje cultural, una proyección de su forma de entender el mundo y no el objeto físico que es el mundo.”⁵⁹ Habrá que hacer hincapié en que el paisaje, aunque tenga su raíz en la naturaleza, se usa también para hablar de uno que está construido y desarrollado por el hombre, como lo sería también el paisaje urbano que, además, interviene ese espacio natural. Podría decirse que tanto Rulfo con sus paisajes rurales como Gámez con la alternancia que hace entre éstos y los paisajes urbanos, los construyen como resultado de esa idea de “paisaje cultural”. Ese mismo evidencia un proceso intermedial en la cinta, cargado con el impacto cultural que tuvo la transición hacia la modernidad sobre la identidad mexicana.

⁵⁸ Idem, “Entrevista a Juan Rulfo (programa A Fondo)”, video de Youtube, 46:23, publicado el 20 de diciembre de 2012 (consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=ifxQQYPVdOY>).

⁵⁹ Irene Artigas, “El paisaje”, en *Galería de palabras: la variedad de la ecfrasis*, (México: UNAM, 2013), 78.

Por lo que toca a Juan Rulfo, hay que recordar que llegó a la Ciudad de México a mitad de la década de los cuarenta y su literatura, tanto como su fotografía, está mucho más interesada en representar el campo más que la vida citadina a la que odiaba⁶⁰. Rivera Garza recuerda además los viajes que realizó Rulfo en carretera para la compañía Goodrich-Euzkadi, a fin de emprender guías turísticas.⁶¹ Esos viajes fueron esenciales para el conocimiento de Rulfo acerca de la diversidad del paisaje mexicano. En realidad, el autor de *Pedro Páramo* no criticó la modernización que caracterizó su contemporaneidad, pero tampoco idealizó el espacio rural; a pesar de que “su narrativa se hizo de paisajes rurales y en efecto tocó temáticas asociadas a las relaciones humanas en pequeños poblados alrededor de haciendas específicas, Rulfo intentó menos dar un recuento de su época que producir una realidad textual de singular contenido personal.”⁶² En ese sentido, y en muchos aspectos más, la obra de Rulfo dialoga con las imágenes de Rubén Gámez, y aunque Carlos Fuentes no participó directamente del proyecto, es posible encontrar ciertos guiños a sus escritos en las secuencias urbanas de la cinta.⁶³

En *La fórmula secreta*, Gámez plasma sus observaciones de aquel momento cultural mexicano a través de un paisaje cultural impactado por los

⁶⁰ “[...] un desinterés que Rulfo no dejaba escondido era el que demostraba por la ciudad, y – todavía más en aquel contexto— por la arquitectura contemporánea y sus elementos: son pocas las escenas de la vida urbana en callejones, calles y plazas, y casi no hay tomas de los nuevos y grandes edificios de la capital de México, cuya dimensión monumental, sin embargo, supo captar.” Daniele De Luigi, trad. por Marisela Valdés “Más allá del silencio. Rulfo fotógrafo: problemas e interpretaciones”, en *Tríptico para Juan Rulfo: poesía, fotografía, crítica* (México: Víctor Jiménez, Alberto Vital, Jorge Zepeda, 2006), 293.

⁶¹ También “había sido redactor y tal vez también editor de la revista Mapas, otra publicación de la Goodrich-Euzkadi para colocar el automóvil y el turismo realizado sobre ruedas en un lugar privilegiado entre las costumbres de recreo de las nuevas clases medias.” Idem, 107.

⁶² Idem, 81.

⁶³ El rastreo de esta relación excede el alcance de este ensayo, pero sin duda podría ser motivo de otro estudio.

cambios de su época. Cabe preguntarse cómo es que el cineasta traslada el paisaje enunciado en la literatura de Fuentes y de Rulfo a la imagen en movimiento.

Intermedialidad visual

Siguiendo la recomendación de W.J.T. Mitchell, es preferible preguntarse sobre el efecto de las relaciones intermediales en vez de quedarse en la simple comparación, por ejemplo de la relación entre imagen y texto; es decir, percibir en esas coyunturas el significado que se trata de desarrollar⁶⁴. Hans Lund analiza esas relaciones a partir de las siguientes categorías: ‘combinación’, ‘integración’ y ‘transformación’⁶⁵. En el caso de la relación Gámez-Rulfo hay elementos para pensar que estamos ante una relación de transformación.

⁶⁴ “La verdadera pregunta que hay que formular al encontrarse con relaciones de imagen-texto no es “Cuál es la diferencia (o similitud) entre las palabras y las imágenes?”, sino “¿Qué efecto tienen estas diferencias (o similitudes)?”. Es decir: ¿por qué es importante la forma en que las palabras y las imágenes se yuxtaponen, se mezclan o se separan?”

W.J.T. Mitchell, “Más allá de la comparación: Imagen, texto y método”, en *Teoría de la imagen*, trad. por Yaiza Hernández Velázquez (Akal/Estudios Visuales: Madrid-España, 2009), 86.

⁶⁵ Se menciona a Hans Lund, a Claus Clüver, Leo Hoeck y Eric Vos de manera introductoria para sistematizar los *Intermedia Studies*. La “esquematización” que propone Lund divide por una parte la combinación con ejemplos tales como el fotoperiodismo o la opera, a su vez la integración se ejemplifica por la tipografía o bien la iconicidad cuando la transformación implica la novela adaptada al cine o la ecfrasis verbal. Vos (con Clüver y Hoek) hablan más de “transposición”, “yuxtaposición”, “combinación” y “unión/fusión”. La transformación o la transposición son similares y según Vos se caracterizan por una relación transmedial que implica una politextualidad, una distinción y una coherencia auto-suficiente. Por otro lado, no están producidos de manera simultánea ni recibidos de manera simultánea. Lo que también hay que tomar en cuenta son los casos liminales que aunque puedan corresponder a una gran parte de la esquematización establecida aquí, quizás no encajan completamente.

Jens Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn, y Heidrun Führer Lund “Editor’s Foreword” en *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality* (Suecia: Intermedia Studies Press, Lund University, 2007), 15.

Aunque haya muchas adaptaciones de la literatura de Rulfo⁶⁶, la de Gámez se distingue por hacer una reinterpretación más libre de algo que tiene que ver con la estética rulfiana, algo que se concreta en imágenes más que en una trama. Pero más allá de dicha estética, hay una participación real y directa del escritor en el filme, que sin embargo se inspira en las imágenes de Gámez para a su vez dialogar con ellas desde la escritura y convertirse en un guion-comentario de corte más lírico que narrativo. Como lo apunta Gabriela Yanes Gómez: “Ni el medimetro *La fórmula secreta* ni el ‘documental’ *Los murmullos* son, en sentido estricto, adaptaciones de textos de Rulfo, pero podemos decir que estas películas de Rubén Gámez [...] son el más cercano equivalente cinematográfico logrado hasta ahora de la prosa rulfiana.”⁶⁷ El mismo Rulfo no quedó satisfecho con varias adaptaciones cinematográficas de su obra, pero parece que estuvo orgulloso de su participación en el medimetro de Gámez, pues mencionó, incluso después de una década: “Yo la única película que hice se llamó *La fórmula secreta*”⁶⁸. Quizás Rulfo apreció esa participación en particular porque realmente aquí su obra se vio trascendida hacia al medio cinematográfico. En esa colaboración con el cineasta, la literatura y la estética fotográfica propias de Rulfo parecen transmitirse a partir de una transformación intermedial en la que, como ya se dijo, a la inversa de una adaptación literaria al cine, el texto de Rulfo en este caso

⁶⁶ Además de la película *Pedro Páramo* (1966) antes mencionada, el cortometraje *El despojo* (ficha técnica completa en la filmografía) realizado por el cineasta y cinefotógrafo Antonio Reynoso es también reconocido como una de las mayores colaboraciones de Juan Rulfo con el cine nacional, ya que tuvo una participación activa en la realización. Para más información sobre Reynoso, véase: Elva Peniche Monfort, coord., *Antonio Reynoso. Cinefotógrafo* (México: CONACULTA, 2018).

⁶⁷ Gabriela Yanes Gómez, “El cine de Rubén Gámez”, en *Juan Rulfo y el cine* (Universidad de Guadalajara: México, 1996), 41.

⁶⁸ Juan Rulfo, trans. y ed. por María Helena Ascanio, en *Escrituras* 1, 2, Caracas, 1976, 305-317.

surgió después de haber visto las imágenes ya producidas por Gámez y en este sentido está pensado, como señala José Carlos González Boixo, “exclusivamente en relación con el cine y, en cuanto tal, son impensables sin el acompañamiento de las imágenes.”⁶⁹ Quizá esta afirmación resulta demasiado categórica que podría matizarse, pero lo cierto es que este texto no fue publicado de forma independiente. Veamos ahora cómo opera en relación con la cinta: por ejemplo al principio de la tercera secuencia, donde la cámara se detiene en un plano americano⁷⁰ frente a un campesino que de pie ve directamente hacia el espectador (fig. 4). Se establece una atmósfera quieta: con el campo desolado en el fondo, sin música y sin diálogo. La tensión se sostiene, mientras el espectador está atento, esperando a que el hombre actúe o diga algo. En este filme, con la experiencia obtenida previamente en la cinta *Magueyes*, Gámez usó de manera frecuente el recurso fotográfico en vez del movimiento –ya que además no le “gusta[ba] mover mucho la cámara”–;⁷¹ es decir, empleó una cámara casi fija y sin centrarse en una acción específica ni en un protagonista. Finalmente, la cámara realiza un *traveling* hacia la derecha que desplaza al hombre del campo visual, pero éste se mueve para reaparecer en el plano.

⁶⁹ José Carlos González Boixo, “El gallo de oro y otros textos marginados de Juan Rulfo”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. 52, Nos. 135-136 (España: Universidad de León, 1986): 491.

⁷⁰ “El plano americano es muy común en el cine de Hollywood. En él... la figura humana está encuadrada aproximadamente desde las rodillas hacia arriba. Este plano permite un buen equilibrio entre las figuras y su entorno.”

David Bordwell y Kristin Thompson, “El plano: propiedades cinematográficas”, en *El arte cinematográfico*, trad. Yolanda Fontal Rueda, (Barcelona: Paidós, 1995), 212.

⁷¹ Rubén Gámez, “*Los que hicieron nuestro cine*” entrevista con Alejandro Pelayo Rangel (Cineteca Nacional, Centro de Documentación, Expediente de Rubén Gámez, 1983-1985), 26’50.

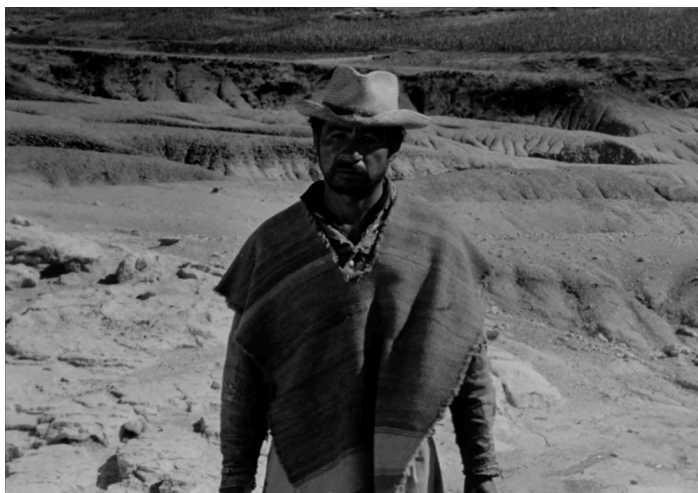


Fig. 4. El campesino reaparece en el plano

Esta atmósfera de desolación, así como el deseo de querer visibilizar a los que han sido olvidados por la sociedad, se encuentra igualmente retratado en el texto de Rulfo narrado por Sabines en esta misma secuencia: “y cuantimás de esta tierra pasmada/donde nos olvidó el destino”. Por cierto, el motivo del campesino sitiado por las circunstancias de abandono y desolación de la tierra que lo hacen migrar por necesidad es algo que podemos encontrar en otros momentos de su obra: “De tiempo en tiempo, alguien se iba; atravesaba al guardaguanado donde está el palo alto, y desaparecía entre los encinos y no volvía a aparecer ya nunca. Se iban, eso era todo.”⁷² Los datos históricos de aquella época prueban que un masivo traslado hacia la Ciudad de México sucedió a mitad del siglo XX. “La población urbana, que en 1940 era 35% de la población total, pasó a 42% en 1950.”⁷³ Así, la imagen del campo idealizado como cuna de la

⁷² Juan Rulfo, “La Cuesta de las Comadres”, en *El llano en llamas* (México: Fondo de Cultura Económica, 1953), 22.

⁷³ Antonia Martínez, “El modelo económico de la presidencia de Miguel Alemán”, en *Gobernantes mexicanos*, Tomo 2, ed. por Will Fowler (México: Fondo de Cultura Económica, 2008), 252.

Revolución Mexicana se desvinculó de la realidad del país y de las necesidades económicas renovadas de su pueblo.

Un cuento de Rulfo que particularmente hace eco con las imágenes de la película es “Paso del Norte”, en donde un hijo visita a su padre para pedirle que cuide a su familia mientras va a Estados Unidos para trabajar. Cuando por fin el padre acepta, el narrador comenta: “De los ranchos bajaba la gente a los pueblos; la gente de los pueblos se iba a las ciudades. En las ciudades la gente se perdía; se disolvía entre la gente.”⁷⁴

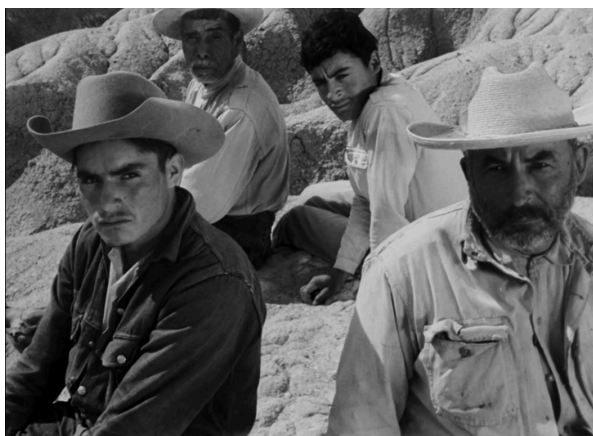


Fig. 5. “Paso del Norte” en *La fórmula secreta*

La imagen de un paisaje árido como sitio de tránsito hacia al norte en busca de oportunidad es evocada en la tercera y octava secuencias de la película (comentadas a detalle en los anexos). En el plano central y más largo de esta última escena, campesinos de perfil formados en tres hileras ascienden por la roca hacia la derecha del plano (fig. 5). En la secuencia anterior, una mano aparece en el centro del plano en un gesto de agarrar una roca, lo cual anuncia un ascenso

⁷⁴ Juan Rulfo, “Paso del Norte”, en *El llano en llamas* (México: Fondo de Cultura Económica, 1953), 135.

doloroso y difícil. Ambos planos remiten al “Paso del Norte” y las dificultades encontradas en ese camino hacia los Estados Unidos. Gámez conocía bien ese contexto —por ser sonorense y haber vivido en Los Ángeles. Entre 1942 y 1964, el ‘Programa Bracero’ tuvo como fin ayudar a resolver la carencia de mano de obra causada por la segunda guerra mundial en Estados Unidos, a través de la contratación del campesinado mexicano⁷⁵. Así, el abandono del campo mexicano se hacía en dos direcciones: hacia las ciudades nacionales y hacia el campo estadounidense.



Figs. 6. y 7. Espejos entre campo y ciudad

La secuencia que caracteriza el campo mexicano mencionada anteriormente contrasta con otra secuencia que aparece en el siguiente episodio provocado por la infusión de Coca-Cola. Ambas escenas se estructuran a través de la alternancia entre imágenes de la cúpula de Santa María de Tonantzintla y planos con poco movimiento de cámara, donde de nuevo varios hombres que miran —de forma desafiante, orgullosa o incluso indiferente a lo que de ellos se

⁷⁵ Jorge Durand, “El programa bracero (1942-1964). Un balance crítico”, en *Migración y Desarrollo*, No. 9, (Segundo semestre, 2007): 27-43.

pueda pensar— directamente hacia la cámara⁷⁶, mientras se escucha el texto de Rulfo. Estas imágenes operan como espejos: por un lado, los campesinos que se recuestan sobre la roca de un paisaje desolado bajo un sol sumamente fuerte (fig. 6), y por el otro, los hombres con vestimenta asociada a oficios urbanos como el traje, el saco y la corbata, se plantean en un espacio sin referentes, totalmente oscuro (fig. 7). Otro elemento notable es que la voz de Sabines, como ya se dijo previamente, en la secuencia urbana se escucha rebobinada al revés, generando un discurso indescifrable. Hay aquí además un efecto doble de espejo, por supuesto visual pero también auditivo en cual la voz de Sabines, asociada con el campo, encuentra su reflexión auditiva, su opuesto en el ámbito urbano.



Fig. 8. Retrato de un hombre citadino

Estas tomas funcionan como retratos clásicos, inmóviles, con miradas dirigidas y acercamientos de cámara (fig.8), en los que además fue representado

⁷⁶ Ese recurso se conoce como la técnica de romper con 'la cuarta pared' y consiste en que personajes dentro de la película sostengan una mirada directa con la cámara y a partir de eso se crea una 'mirada' entre personaje y espectador. Gámez recurre mucho a esa técnica en la película, sobre todo en aquellas tres secuencias en las cuales escuchamos la voz de Sabines.

el paisaje que los rodea, sobre todo en el caso rural (en el urbano, la no-representación podría leerse como una forma de representación). El efecto que se busca provocar es similar en ambas secuencias: Gámez quiere visibilizar algo aunque el mensaje, como bien lo apunta Víctor Manuel Granados Garnica, sea distinto:

Si escucharla con los campesinos sobre parajes desolados el mensaje es de reclamo, de exigencia, cuando la escuchamos invertida con los personajes oprimidos sobre el fondo negro, aunque no entendamos las palabras, sentimos que el mensaje, la situación, se invierte también: los hombres son regañados, oprimidos, golpeados por las palabras.⁷⁷

Este paisaje oscuro y ambiguo, además de la expresión en los rostros de estos hombres citadinos, provoca una sensación de alienación y extrañamiento, una que caracteriza la ciudad como un lugar que, a pesar de presentar una cercanía física, refleja una falta de vinculación notable en las relaciones humanas y también con la tierra.

Intermedialidad sonora

Considerando lo antes evidenciado respecto a estas dos escenas, el componente sonoro suma otro sentido a la imagen en movimiento. Enfocándonos en particular en las secuencias en las cuales aparece la voz extradiegética de Sabines, abordaremos el efecto del texto narrado en relación con las imágenes. Michel

⁷⁷ Víctor Manuel Granados Garnica, "Capítulo 3: El estilo de Rubén Gámez", en *El mensaje poético en el cine de Rubén Gámez*, (Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, UNAM, 1999), 93-94.

Chion⁷⁸ usa el término clásico de *acusmático*⁷⁹ que había rescatado Pierre Schaeffer⁸⁰ para denominar “el sonido que es escuchado sin causa o fuente visible.” Así, es posible también denominar a Jaime Sabines como el “*acousmètre*”⁸¹ de ese mediometraje, aunque cabe recordar que intervienen en algunos pasajes otras voces acúsmaticas, como la de una niña recitando una lección en inglés o, en la última secuencia, donde se escuchan pistas de radio en inglés. En ninguno de esos casos aparecen de manera visual *acousmètres*, lo que significa que nunca se cumplirá la de-acusmatización⁸².

Chion comenta además el carácter religioso de esa técnica, lo cual también se hace evidente en todas las secuencias en las que escuchamos la voz de Jaime Sabines resonando en la cúpula de Santa María de Tonanzintla. La autoridad de la voz se crea en esas secuencias con la ausencia del cuerpo que la emite, además de que Sabines usará un tono serio y profético, sobre todo cuando invoca a los Santos y a Dios, mientras el coro de voces anónimas le responde “Ruega por nosotros”, emulando la retórica de un oficio durante una misa. Retomando a Chion; el poder del *acousmètre* dentro de un contexto divino es bastante

⁷⁸ No le convencían a Chion los términos de la voz-en-off o extradiegética. “Acousmatic, specifies an old dictionary, “is said of a sound that is Heard without its cause or source being seen.” We can never praise Pierre Schaeffer enough for having unearthed this arcane Word in the 1950s.” Michel Chion, “The Acousmètre”, en *The Voice in Cinema*, trad. Claudia Gorbman (Nueva York: Columbia University Press, 1999), 18.

⁷⁹ “Dentro de los mismos griegos, está el famoso caso de los acusmatas, o acusmáticos, dentro de la tradición pitagórica en donde... el maestro se ocultaba detrás de un velo para que quienes lo escuchaban no se distrajeran con su aspecto, con el movimiento de sus manos, con sus gestos, y se concentraran en la transmisión pura de aquello que tenía que decir.” Tito Rivas, “El espejo auditivo: tránsito entre textualidad visual y textualidad sonora”, 11 de junio 2015, Fonoteca Nacional, audio, 01:04:07, <https://laboratorioextendido.dropmark.com/150515/4990732>.

⁸⁰ Véase Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux* (París: Le Seuil, 1966).

⁸¹ “When the *acousmatic* presence is a voice, and especially when this voice has not yet been visualized—that is, when we cannot yet connect it to a face—we get a special being, a kind of talking and acting shadow to which we attach the name *acousmètre*.”

Michel Chion, “The Acousmètre”, en *The Voice in Cinema*, trad. Claudia Gorbman (Nueva York: Columbia University Press, 1999), 19.

⁸² Idem, 27-29.

“perturbador” por el hecho de que “sus límites fueran desconocidos.”⁸³ La voz llega directamente al espectador como una oración potente y lo coloca como si estuviera en una iglesia o escuchando un discurso oficial, posicionándole en un lugar activo de escucha.

Si el cine pretende provocar ciertas emociones en el espectador, aquí se alza a partir de la voz que habla de una miseria ignorada: “desde que el mundo es mundo/hemos andado con el ombligo pegado al espinazo”, y de la explotación del pueblo mexicano: “se nos regatea hasta la sombra”. Se nota que en esa secuencia en particular la vista dirigida hacia la cámara es el elemento detonador de la voz, cómo si ésta hablara por la mirada. A la mitad del fragmento, un campesino mira hacia abajo en una representación estereotípica del ‘agachado’, que “huye de la mirada directa, porque no está acostumbrado a mirar fijamente.”⁸⁴ Pero, al alzar su rostro se retoma la lectura. El ritmo de esa voz dictada por la mirada, implica ahora la dignidad. Esa de los hombres que han sido olvidados en aquel paisaje solitario, con “campesinos inmóviles que parecen formar parte de la tierra misma.”⁸⁵

La textura de la voz de Sabines tiene un eco constante, hasta cuando suena al revés. Se imita el alcance del micrófono, como una voz magnificada: “y alguien tiene que oírnos /alguien y algunos más”, dice Sabines, frase que repite un poco más tarde en la forma del futuro indicativo, anunciando así la suposición de que se cumpla: “Alguien tendrá que oírnos”. Después se da el intercambio entre el

⁸³ Idem, 26.

⁸⁴ Renato Marcos de Gortari Sánchez, “La vida rural vista por el cine de los cuarentas,” (Tesis de licenciatura en periodismo y comunicación colectiva, UNAM, 1990), 33.

⁸⁵ Rafael Aviña, “Gámez, un cineasta de ruptura”, en *La fórmula secreta* (México: Alias, 2014), 406.

coro quien contesta “Ruega por nosotros” a las oraciones que Sabines enuncia, a la manera de un *call-response*, y subiendo la intensidad de la voz de forma crescendo. El *acousmêtre* encarnado por el poeta que nunca vemos aparecer en la pantalla refuerza su autoridad y el carácter divino, ya presente en los santos invocados por el texto y las tomas del interior de la cúpula de la iglesia de Tonanzintla.

Respecto a la importancia que Rulfo daba a la dimensión sonora, resulta relevante aquí también. Aunque menos estudiado que la relación con la imagen visual, el sonido en la obra de Rulfo representa un tema valioso. Tal como corrobora Julio Estrada, el vínculo entre la imagen y el sonido no son fortuitas. Así al menos justifica el compositor la selección de fotografías de Rulfo en ‘*El ruido ese*’: “las relaciones entre el ver y el oír rulfianos. Sin pretender ilustrar una literatura que se basta a sí misma, empleamos esas imágenes fotográficas para hacer ver aquellas que, a mi entender, ‘suenan.’”⁸⁶ Estrada aborda los ambientes sonoros y termina con el del silencio y su presencia en *El llano en llamas*, en una bella interpretación del “ruido ese” que se menciona en *Luvina*: “El silencio pertenece al sonar de la tierra; es una multiplicidad de voces que invita a nombrarlo en plural, silencios: por debajo del ruido, son pausas del constante respirar del mundo.”⁸⁷ El compositor evidencia así la dimensión poética de la obra de Rulfo, presente en los diálogos, pero también en el silencio. Un silencio muy similar al que Gámez recurre en algunos pasajes de su cinta, con una estética que

⁸⁶ Julio Estrada, “Introducción”, en *El sonido en Rulfo: “el ruido ese”* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008).

⁸⁷ Idem, “Silencios”, 93.

evoca esas imágenes de abandono del campo que no dejaron de interesar a Rulfo (fig. 9).



Fig. 9. Calle rural⁸⁸

De igual manera, Antonio Ansón llama la atención a esos vasos comunicantes en la obra de Rulfo: “En *Pedro Páramo* oímos el paisaje a través de las voces. En las fotografías se ven las voces suspendidas en las plazas, los mercados, las calles despobladas y el desierto”.⁸⁹ También para Ansón, algo profundamente notable en los paisajes sonoros⁹⁰ de la novela son los silencios. Esos huecos del sonido se trasladan a su fotografía en paisajes desolados, ruinas arqueológicas o detalles arquitectónicos y religiosos, traduciendo los silencios de una memoria colectiva.

⁸⁸ Juan Rulfo, *Letras e imágenes* (México: Editorial RM, 2002), 75.

⁸⁹ Antonio Ansón, “Literatura y fotografía”, en *Literatura y artes visuales* (España: Nexofía, La torre del Virrey, 2011), 87.

⁹⁰ R. Murray Schafer acuñó el término ‘paisaje sonoro’ en 1974. Estudió entre otras nociones de ecoacústica, los cambios sonoros sintomáticos de la urbanización del mundo.

R. Murray Schafer, *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*, trad. por Vanesa G. Carzorla (Colombia: Intermedio Editores, 2013).

La fórmula secreta tiene un impacto lírico de ese silencio, pero también de esa voz acusmática que, a su vez, involucra a autores fundamentales de la literatura mexicana —Rulfo, Sabines, Monsiváis e indirectamente a Fuentes. La oralidad es un punto clave en esas obras, ya lo hemos apuntado en Rulfo; notamos además que no es fortuita la elección de Sabines como lector, pues era conocido por forma empática de presentar sus propios poemas en voz alta, los cuales, a decir de José Agustín Canto Coral, “se grababan en la memoria de sus lectores. Éstos mantenían los versos en el recuerdo y solían repetirlos.”⁹¹ Canto Coral denota la tradición oral como algo fundamental en la obra de Sabines.

Carlos Monsiváis también participó en la producción de este filme, ya que fue él quien versificó el texto ya escrito por Rulfo.⁹² El ritmo así dado por Monsiváis fue interpretado por la voz reconocible de Sabines. En 1965, año en cual se filmó *La fórmula secreta*, Monsiváis y Sabines de hecho participaron en un proyecto de la UNAM, *Voz Viva*⁹³ que buscaba grabar a autores importantes de la literatura mexicana contemporánea desde sus propias voces. Las colaboraciones enriquecedoras que buscó Gámez en fin nos recuerdan la multiplicidad y sintonía de voces que puede contener el medio cinematográfico.

Es mediante el lenguaje cinematográfico que se puede plenamente construir el paisaje considerándolo como un medio con relación espacio-tiempo: “a diferencia de la cámara inmóvil, la cámara de cine también puede grabar el

⁹¹ José Agustín Canto Coral, “Poética y oralidad”, en *La oralidad en la poética de Jaime Sabines* (Tesis de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, UNAM, 2012), 48.

⁹² Dylan Brennan, “Sobre *La fórmula secreta*”, en *La fórmula secreta* (México: Alias, 2014), 25.

⁹³ Descarga UNAM, “Jaimes Sabines”, *Voz viva*, <https://descargacultura.unam.mx/jaime-sabines-15435> (consulta el 26 de noviembre).

tiempo.”⁹⁴ Retomando a Rulfo, hemos visto que su literatura se complejiza con la relación que tenía el autor con el medio fotográfico. Además de esta relación y de la sonora que hemos visto, muchos críticos han pensado la obra rulfiana también en términos cinematográficos (esa relación audio-visual). Para citar un caso, Edith Negrín se refiere al uso narrativo del *flashback* y *flashforward*⁹⁵ que constituye a la novela *Pedro Páramo*⁹⁶.

Las colaboraciones entre literatura y cine son numerosas, sobre todo en cuanto a la adaptación literaria para el guion cinematográfico. Sin embargo, aquí el cine de autor asume otro tipo de relación entre medios; más allá de la adaptación. La transformación que hace Gámez de la obra rulfiana hace un uso completo del arsenal del lenguaje cinematográfico y la experimentación intermedial; dijo el mismo cineasta: “Me gusta trastocar algo, transformarlo en otra cosa, si no, no me da nada”.⁹⁷ Sin duda lo que más une al diálogo entre Rulfo y Gámez es la resistencia a hacer una crítica a una situación mexicana evidente; en cambio, ambos transmiten una mirada subjetiva mediante la expresión artística. Sobre Rulfo, Gustavo Fares apunta que “presenta lo que vio y vivió, no mediante declamaciones grandiosas, sino mostrándolo; no quiere representar sino presentar la realidad del campesino mexicano y, en este sentido, su crítica cala más hondo

⁹⁴ David Bordwell y Kristin Thompson, “‘Tiempo real’ y toma larga”, en *El arte cinematográfico*, trad. Yolando Fontal Rueda, (Barcelona: Paidós, 1995), 245.

⁹⁵ “La tercera y más importante function del montaje temporal es la forma en que mediante la constante superposición de *flashbacks* y *flashforwards* el narrador va construyendo Comala, en lugar donde las categorías temporales normales de presente, pasado y futuro carecen de validez.” Edith Negrín, “Pedro Páramo y el lenguaje filmico”, en *Pedro Páramo: diálogos en contrapunto (1955-2005)*, (El Colegio de México-Fundación para las Letras Mexicanas: México, 2008), 357-358.

⁹⁶ En el nivel lingüístico, podríamos también hablar de anáfora como figura retórica equivalente al *flashback*: el texto refiere a una idea, un sujeto o un evento que es anterior al tiempo de la narración. Su opuesto, la catáfora, es más parecido al *flashforward*, en donde la idea, sujeto o evento se menciona antes de que aparezca en el orden cronológico de la trama del texto.

⁹⁷ Gámez, Rubén. “*Los que hicieron nuestro cine*” entrevista con Alejandro Pelayo Rangel. Cineteca Nacional, Centro de Documentación, Expediente de Rubén Gámez, 1983-1985.

que cualquier diatriba social.”⁹⁸ Entonces, la crítica se hace mediante una reinterpretación del mundo sumamente poética que contradice la hegemonía del discurso y de la representación de México.

El paisaje y la imagen en movimiento

A manera de entender cómo Gámez construye el espacio fílmico en *La fórmula secreta*, podemos apoyarnos en las observaciones de W.J.T. Mitchell tanto sobre el medio cinematográfico como sobre el paisaje. Para Mitchell, la virtud de estudiar ciertos medios como el del cine radica en el aprendizaje de “una estructura de imagen-texto que puede responder a las convenciones dominantes (o a la resistencia a la convención) que gobiernan la relación de la experiencia visual y la verbal.”⁹⁹ Según él, el arte cinematográfico¹⁰⁰ está profundamente vinculado con el consumismo a pesar de la aparente democratización de este arte.

En *La fórmula secreta*, Gámez reflexiona sobre las consecuencias del capitalismo a partir de imágenes comerciales que potencian la desvinculación con la esfera pública como la de la Coca-Cola. Al contrario del arte público (más estático), “las películas se ‘mueven’ de todas las formas posibles: en sus representaciones, su circulación, su distribución y su capacidad de respuestas a las fluctuaciones del gusto contemporáneo.”¹⁰¹ Mitchell hace la misma observación en cuanto al paisaje y su constante movimiento, que también hemos citado anteriormente.

⁹⁸ Gustavo Fares, “Juan Rulfo en el cine”, en *Hispanamérica*, Año 24, No. 71 (agosto 1995): 81.

⁹⁹ W.J.T. Mitchell, “Más allá de la comparación: Imagen, texto y método”, en *Teoría de la imagen*, trad. por Yaiza Hernández Velázquez (Madrid-España: Akal/Estudios Visuales, 2009), 86.

¹⁰⁰ Idem, “La violencia del arte público: Haz lo que debas”, 329.

¹⁰¹ Idem.

Gámez describe el umbral entre el espacio rural —usando referentes de una identidad mexicana tradicional— y el urbano —con referentes a la esfera privada y del consumo. Esos espacios se mezclan en ciertos puntos emblemáticos de la película. En uno de ellos, por ejemplo, se ve a un hombre comiendo un hot-dog en un restaurante de la ciudad, y termina en el campo arrastrando una cadena del mismo tipo de salchicha durante toda la secuencia. A lo largo de ésta, la cadena corta los planos que fueron montados como un collage, alternando un imaginario de la modernidad con otro de un México tradicional. Así, aparecen pasajes donde se observan unas tortillas calentándose en el comal, sucedidas por la imagen del cartel de una película hollywoodense; y más tarde, un puesto de chiles precede la imagen publicitaria de un producto para bebé.

En una de las últimas secuencias de la película, un hombre vestido como oficinista camina tranquilamente por una calle del centro de la capital mexicana, llevando una bolsa al hombro con el logotipo de la compañía aérea American Airlines. Pasa en frente de una cortina metálica de una tienda que anuncia productos electrónicos Philips y gira para observar a otro sujeto montado a caballo, con un lazo en la mano, que también lo está mirando (fig. 10); es nada menos que el emblemático charro negro que Gámez trasladó aquí al centro urbano.



Fig. 10. Secuencia del oficinista y el charro

El oficinista empieza a correr porque se siente amenazado, pero aun así el charro lo atrapa y arrastra su cuerpo por la calle. Esta figura simbólica del cine de oro mexicano llega a tomar su venganza sobre la personificación de la era moderna y globalizada. El director experimenta con los estereotipos del cine mexicano gracias a la permeabilidad de sus escenografías y personajes.

Más allá de lo anterior, una de las imágenes emblemáticas a las que se hace un guiño desde el título de la película es la botella de Coca-Cola, que constituye el espacio privado del consumo y se vuelve una imagen recurrente en la película. La materialidad de la Coca-Cola está determinada por la forma de la botella que es una imagen ubicua en la cultura mundial, “no hay persona en el mundo que no la reconozca, incluso rota o en la oscuridad.” Gámez juega con esa idea en los intertítulos que separan cada episodio del delirio del paciente. Aparecen, por ejemplo, unos *flashes* (fig. 11) de la silueta de la botella *Contour*¹⁰²

¹⁰² “Por eso en el año de 1913, se publicó una convocatoria para diseñar un envase único que pudiera ser reconocido fácilmente. Más tarde, la empresa Root Glass Company presentó la primera botella distintiva de la compañía: la botella *Contour*. Algunos dicen que esta icónica botella está basada en la figura femenina de la época, otros dicen que en la silueta del grano del café.” “90 años de sabor en México: La historia de los embotelladores de Coca-Cola - (Primera Parte)”, *Cooltura*, Coca-Cola México, <https://www.coca-colamexico.com.mx/historias/90-anos-de-sabor-en->

en varias posiciones y cortes. Ese montaje dura apenas unos segundos y aunque sean fotografías fijas de la botella, hay un dinamismo en la imagen, producido primero por el fuerte contraste entre silueta negra y fondo claro; luego, por los estallidos de burbujas que reproducen el efecto gaseoso de la bebida, y finalmente, por la velocidad del montaje. Además, parece ser un anuncio publicitario de televisión y recuerda al espectador el hecho de que está consumiendo un producto cinematográfico también.

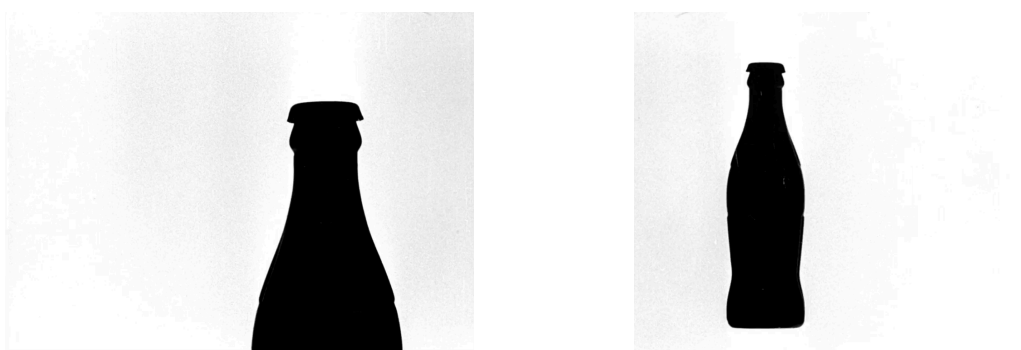


Fig. 11. Silueta de la botella de *Coca-Cola*

Hay que recordar a este respecto que Gámez fue formado en Estados Unidos y que gran parte de su experiencia fue en televisión¹⁰³, tanto en la publicidad como en noticieros, de modo que sabía cómo incorporar críticamente en esta película independiente este recurso. Así, aquí la imagen presenta una reflexión que cuestiona el discurso publicitario¹⁰⁴, y de paso al medio

mexico-la-historia-de-los-embotelladores-de-coca-cola-primera-parte, (consultada el 20 de julio de 2020).

¹⁰³ “En aquel tiempo comenzaba la televisión en México y con esto la necesidad de hacer comerciales, y ahí me inicié, haciendo notas para los noticieros producidos por Barbachano.” Gámez, Rubén. “*Los que hicieron nuestro cine*”, entrevista con Alejandro Pelayo Rangel. Cineteca Nacional, Centro de Documentación, Expediente de Rubén Gámez, 1983-1985.

¹⁰⁴ No parece casual el recurso de esta imagen en el arte. En 1962, unos años antes de la realización de este medimetraje, Andy Warhol ya había empezado a producir una serie de pinturas usando la botella de Coca-Cola —entre ellas, *Green Coca-Cola Bottles*. Dentro del Pop

cinematográfico. Como ya se mencionó al inicio del ensayo, Gámez sustituyó el título inicial de “Coca-Cola en la sangre” por uno que se refiere al concepto publicitario de la Coca-Cola, es decir la estrategia de su emblemática fórmula como un secreto bien guardado. El cineasta usa la botella y el líquido como el hilo conductor y narrativo de su ‘poema audiovisual’. Se entiende manifiestamente como el símbolo de una invasión multifacética nacional. El refresco inundó el campo visual de la ciudad, las salas de cine, el hogar y hasta la sangre de los mexicanos.

Gámez nos presenta así la transición de la mexicanidad evidenciada por el ‘paisaje cultural’ que se desarrolla entre varios medios—el literario, el fotográfico y el sonoro. Los procesos intermediales presentados a partir del paisaje en este filme permiten al director introducir su crítica hacía los cambios de una identidad cultural invadida por el consumismo de influencia estadounidense.

Art, Warhol también usaba la imagen de este objeto industrializado para hacer un comentario crítico acerca la identidad de una cultura consumista.

Un paisaje puesto en cuestión

El campo y la multitud de paisajes que transitan de los agrestes y áridos a las exuberantes zonas boscosas o los sembradíos fértiles y rebosantes, habían arrojado hasta ese momento imágenes fílmicas poderosas, nostálgicas, fotogénicas, dramáticas, pero nunca tan perturbantes, alucinantes y reflexivas como algunas de las secuencias de La fórmula secreta.

Rafael Aviña¹⁰⁵

Eso quise denunciar, la masa informe que va a seguir comiendo raíces y yerbas y a seguir subsistiendo, un pueblo dormido que tolera estos gobiernos déspotas que tenemos, un pueblo dormido que no sólo no tiene conciencia política, sino que no tiene conciencia de nada.

Rubén Gámez¹⁰⁶

No podemos ignorar la fuerte carga política que tienen las imágenes que produjo Gámez. Aquí, pondremos atención al paisaje en particular para ver cómo se articula la crítica a la cultura estadounidense, determinada como invasora de una compleja identidad mexicana que está cuestionándose. Se pretende un acercamiento a las intenciones del director a partir de un análisis de sus entrevistas y de la construcción de su lenguaje cinematográfico en *La fórmula secreta*, que comienza con el barroco, el uso de la alegoría y finalmente con el montaje.

¹⁰⁵ Rafael Aviña, "Gámez, un cineasta de ruptura", en *La fórmula secreta* (México: Alias, 2014), 406.

¹⁰⁶ García Riera Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, Universidad de Guadalajara, CONACULTA, FECIMEX, México, 1991, tomo IX, 169.

Identidad cultural de la imagen como gesto de resistencia a partir del barroco

Queda claro que las imponentes imágenes que usa Gámez de la cúpula de Santa María de Tonantzintla en San Andrés de Cholula para contrapuntar los paisajes desérticos con los paisajes urbanos de la película —secuencias 3, 5, 8— añaden un guiño barroco a la cinta que se constituye en un componente simbólico significativo. Además, la manera en la que estas imágenes están montadas permite crear ciertos vínculos discursivos derivados del contraste entre estos paisajes. Por un lado tenemos el que retrata a los “mortales”, es decir, a los campesinos en poses relativamente inertes, captados además en tomas donde hay poco movimiento de cámara (fig. 12). Aquí Gámez mantiene una toma bastante sobria con unos cuantos *paneles* o *zoom-in*, pero la mayor parte del tiempo, la cámara está fija.

Por otro lado, está el paisaje “divino” que es captado en varias tomas de la cúpula de la referida iglesia, en donde aparecen los relieves de esculturas en estuco, diseñadas y pintadas al estilo del llamado barroco indígena, en el que se reconoce el cruce entre el mundo pre-hispánico y el cristiano (fig. 13).



Fig. 12. Retrato de un hombre en el campo



Fig. 13. Querubín de la cúpula de Santa María de Tonantzintla.

Sería pertinente invocar en lo referente al ‘espíritu barroco’ a Alejo Carpentier, quien lo reivindica como representativo de una identidad latinoamericana expresada en el arte, retomando líneas trazadas por Eugenio D’Ors en cuanto a que el barroco “se manifiesta donde hay transformación, mutación, innovación”, y refiriéndose así también al continente como uno de “simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes”, que fue barroco “desde siempre.”¹⁰⁷ El barroco puede entenderse, así, como propio de la identidad cultural latinoamericana por su pasado colonial, según lo que propone Carpentier:

Una mano de obra india que de por sí, con su espíritu barroco, añade el barroquismo de los motivos zoológicos, de los motivos vegetales, de los motivos florales del nuevo mundo, al plateresco español, y de esa manera se llega a lo apoteósico del barroco arquitectónico que es el barroco americano.¹⁰⁸

Si con esto en mente, puede volverse a la imagen de la cúpula de Santa María de Tonantzintla que capta Gámez para ver que ésta se caracteriza precisamente por una estética en la que simbólicamente se hace referencia a esa identidad, compuesta de dos mundos.¹⁰⁹ Julio Glockner encuentra además en dicha representación referencias a una concepción del tiempo que para el mundo judeocristiano es “lineal” —con un principio y un fin—, mientras que para el prehispánico refiere a tiempos circulares que se renuevan constantemente. El

¹⁰⁷ Alejo Carpentier, “Lo Barroco y lo real-maravilloso”, en *Carpentier Alejo. Razón de ser*, (Caracas: Ediciones del Rectorado de la Universidad de Venezuela, 1976), 344.

¹⁰⁸ Idem, 346.

¹⁰⁹ De hecho, más adelante Glockner menciona ciertas estructuras religiosas de Cholula y Oaxaca como las más emblemáticas de este ‘barroco americano’. La cúpula representa un paisaje divino, “un jardín que nos invita a jugar”. Julio Glockner, “The Baroque Paradise of Santa Maria Tonantzintla (Part II),” *Ethnologia Actualis* (Vol. 16, No. 2/2016): 29. Por su decoro llamativo o excesivamente dorado, ya se podría identificar la cúpula como ‘barroca’ aunque es precisamente esa definición de “cierta arquitectura muy ornamentada del siglo XVII” de la que Carpentier se trata de desligar (véase Alejo Carpentier, “Lo Barroco y lo real-maravilloso”, en *Carpentier Alejo, Razón de ser*, (Caracas: Ediciones del Rectorado de la Universidad de Venezuela, 1976), 338).

antropólogo alude incluso al trabajo de Gordon Wasson para sumar otro significado a los querubines que cubren la totalidad de la cúpula, según el cual estos niños podrían representar a *Piltzintli* (hijo-dios o ‘niños pequeños’ en náhuatl), que a su vez es una manera de referirse a los hongos psilocibios presentes en la región.

Dentro de la concepción del paraíso de *Tlaloc* (dios de la lluvia) y su mitología, Glockner nos explica lo mucho que tiene que ver con la lluvia¹¹⁰ y que esas figuras con rostros de niños pequeños se entienden también como representaciones de las esporas de hongos, relacionados con una visión cosmológica circular como es el ciclo de la lluvia.

En esas comunidades, los campesinos buscan atraer la lluvia para asegurar la abundancia de comida por la invocación simultánea de varios santos y espíritus que habitan la naturaleza, o los dioses como *Tlaloc* y *Quetzalcoatl*. Eso implica que en la mentalidad de los campesinos que construyeron o ayudaron a la construcción del templo de *Tonantzintla*, el catolicismo ya predominaba, pero era una versión del cristianismo que tenía sus raíces en cultos antiguos y en ideas religiosas mesoamericanas.¹¹¹

Esa cosmovisión híbrida permite la simultaneidad de las creencias, que quedan todavía más explícitamente presentadas en la cinta de Gámez, donde se rastrea

¹¹⁰ “The fungus-rain association is not just a meteorological cause-effect relationship; essentially, it is a cosmic relationship that allows the approximation between deities, spiritual beings, and humans by means of religious ecstasy. Generally, these spirits of water are represented as very small children called Piltzintli, that means ‘little boy’ and it is also the name of the young god of the tender corn.”, Julio Glockner, “The Baroque Paradise of Santa Maria Tonantzintla (Part II)”, en *Ethnologia Actualis* (Vol. 16, No. 2/2016):18.

¹¹¹ “In these communities, farmers seek to attract rain to ensure the abundance of food by the simultaneous invocation of several saints and spirits that inhabit nature, or ancient gods like Tlaloc and Quetzalcoatl. This implies that in the mentality of the farmers that built or helped to build the temple of Tonantzintla, Catholicism already predominated, but as a version of Christianity that had deep roots in the ancient cults and in the Mesoamerican religious ideas.” Idem, “The Baroque Paradise of Santa Maria Tonantzintla (Part I)”, en *Ethnologia Actualis* (Vol. 16, No. 1/2016): 13.

el culto tanto a la Virgen María como a Tonantzin¹¹². Así, la inserción de las imágenes dentro de la cúpula, alternadas y relacionadas por ende con el agua y el paisaje del campo árido, es lo que permite a Gámez sugerir ese ruego a la lluvia por parte de los campesinos.

Es ese ‘espíritu’ barroco el que nos permite ‘jugar’ a la asociación de imágenes a la cual nos invita Gámez con su montaje. La película nos lleva a admirar esa cúpula desde su estética barroca como ‘analogía’ para formular, además, en el contexto del discurso filmico, una ‘resistencia’ a esa cultura estadounidense consumista que aletarga al pueblo. No asombra entonces que Ignacio Stabile comente que:

La referencia al barroco funciona como analogía, es decir que en *La fórmula secreta* lo barroco se observa en la reaparición de una constante formal en los fenómenos de la cultura que pueden evocar el barroco como actitud ante la vida [...] el barroco funciona como estrategia de resistencia más que de revolución o cambio.¹¹³

Lo barroco en la cinta incita a hablar de una cultura mexicana mestiza e históricamente compleja, con muchas posibilidades de referencias y representaciones estéticas. Gámez usa las ricas imágenes de la cúpula como contrapunto al paisaje exterior, que por su parte se ubica en un mundo árido, cambiado, pero que bien podría resistir a una hegemonía cultural, invasora como

¹¹² “Tonantzintla is a Catholic temple in which we can identify elements of the former Mesoamerican religion, related to each other to give the spectator a hint of a different non-Christian symbolism, in a productive dialogue with the Catholic religion”. Idem, “The Baroque Paradise of Santa Maria Tonantzintla (Part II)”, en *Ethnologia Actualis* (Vol. 16, No. 2/2016): 21.

¹¹³ Ignacio Stabile, “Capítulo II”, en *La imagen reflexiva como deconstrucción de lo mexicano en el cine de Rubén Gámez. La fórmula secreta y Tequila*, (Tesis de Licenciatura en Historia, UNAM, 2014), 74.

lo es la estadounidense, si se entienden estas escenas en el contexto general de la película.

La crítica desde la alegoría

Dar cuenta de la alegoría en un filme es tarea compleja. Según Ismael Xavier no solamente se puede encontrar como forma experimental de expresión audiovisual, sino que también se encuentra presente en el montaje que se elige, en el tipo de encuadre y en sus referencias hacia otros medios que están usando ciertos códigos culturales asociados a una cultura nacional¹¹⁴. *La fórmula secreta* ha sido caracterizada por su exploración de la mexicanidad y podríamos explicar esa caracterización a partir de la hipótesis general de la alegoría que usa Xavier, aunque reconozca que no sea la única:

Bajo ciertas condiciones, la naturaleza de la alegoría sin duda permite procesos de codificación mediante lo cual el poeta crea efectos alegóricos, usando deliberadamente ciertas técnicas que podría detectar lectores que comparten el mismo contexto que el poeta.¹¹⁵

Según Xavier, la “peor” forma alegórica es la del *estereotipo*, que como hemos visto, se fue desarrollando y estableciendo en varias formas durante la época de oro del cine mexicano¹¹⁶. En términos de paisaje, hemos identificado no sólo unos

¹¹⁴ “Reading allegory in films is always a multifocused cultural gesture, and it requires the capacity to explore what it is suggested both by the horizontal succession of shots and by the vertical effects of visual compositions or cultural codes imbedded on its sound-track.”

Ismael Xavier, “Historical Allegory”, en *A companion to Film Theory*, coords. Toby Miller y Robert Stam (Nueva Jersey: Blackwell Publishing, 2003), 337.

¹¹⁵ “The very nature of allegory undoubtedly allows for, under specific conditions, an identification of encoding processes by which a poet creates allegorical effects using deliberately certain techniques reasonably detected by a trained reader who shares his/her background.” Ismael Xavier, “Historical Allegory”, en *A companion to Film Theory*, coords. Toby Miller y Robert Stam (Nueva Jersey: Blackwell Publishing, 2003), 338.

¹¹⁶ Xavier, op. cit., pp. 5-7.

estereotipos del campo mexicano, sino también de la condición humana, peligrosos en cierta medida por la simplificación de los personajes, que deliberadamente aparecen sin matices de carácter (el bueno, el malo, el campesino, etc.).

Lo más interesante de la obra de Gámez es la libre interpretación que nos permite hacer como espectadores de las imágenes enigmáticas que produce. Como ya vimos anteriormente, hay sin duda una crítica a la que el director nos está llevando, pero por otra parte hay mucha libertad en la construcción del mensaje por parte del espectador.

Las instancias más interesantes de alegoría son las derivadas del sentido que la superficie del texto o da respuestas insatisfactorias a las preguntas del lector o bien se queda muy enigmática, dando lugar al reconocimiento de la opacidad del lenguaje y girando la búsqueda hacia el mensaje oculto un especie de imperativo.¹¹⁷

Así, Gámez está rompiendo con los estereotipos establecidos para la cultura mexicana. En cambio, nos invita a reconocer lo complejos que éstos resultan cuando se presentan en distintos niveles y a partir de múltiples mitos; sin embargo, deja esto a una interpretación libre. Por ejemplo, el paisaje urbano más emblemático de la película surge en la segunda secuencia (fig. 14), en el cual aparecen los créditos: se aprecia el Zócalo de la Ciudad de México, rodeado de la Catedral Metropolitana, el Palacio Nacional, el Templo Mayor —es decir, en el centro del poder más emblemático, en donde se centralizan y se simbolizan la nación y el Estado. La secuencia está acompañada del último movimiento,

¹¹⁷“The most interesting instances of allegory are those derived from the sense that the surface of the text either gives unsatisfactory answers to the readers’ indagations or remain too enigmatic, giving room for the recognition of the opacity of language and turning the search for a concealed meaning a kind of imperative.” Ismael Xavier, “Historical Allegory”, en *A companion to Film Theory*, coords. Toby Miller y Robert Stam (Nueva Jersey: Blackwell Publishing, 2003), 340.

‘*Presto*’, del concierto barroco de Antonio Vivaldi que corresponde a la secuencia del ‘Verano’.



Fig. 14. Segunda secuencia (créditos)

Presto —que significa rápido— corresponde también al ritmo de la secuencia, en la que Gámez enfoca la sombra de un buitre sobrevolando el Zócalo, girando la cámara en un movimiento circular. Esa ave depredadora suele confundirse con el águila que representa a la nación¹¹⁸ pero en realidad se percibe otro simbolismo aquí. La alegoría se ve explícitamente dirigida a los Estados Unidos, a una ideología voraz, depredadora, de avaricia y consumismo. De hecho, se ha nombrado como ‘fondos buitre’ a ciertos casos en los cuales particulares o empresas pueden absorber y luego litigar sobre deudas soberanas como ha ocurrido varias veces en distintos países de Latinoamérica. Entonces, la alegoría del buitre como ave carroñera permite al espectador extrapolar la imagen para pensarla también como augurio de una amenaza económica, política y sobre todo cultural. Una posible lectura puede reconocer ese buitre como la cultura capitalista

¹¹⁸ “No pues si no es el águila, es un buitre, verdad. Es una silueta de cartón que yo hice, pero con un pescuezo muy largo para que no pareciera águila, porque el intento mío no es que apareciera el águila mexicana imagínate, yo quería que pareciera un buitre volando sobre el Zócalo.” Gámez, Rubén. “*Los que hicieron nuestro cine*”, entrevista con Alejandro Pelayo Rangel. Cineteca Nacional, Centro de Documentación, Expediente de Rubén Gámez, 1983-1985.

viniendo desde los Estados Unidos, presta a descender sobre el mismísimo centro de la mexicanidad, para devorarla desde sus entrañas.

El discurso mediante el montaje

En el momento del Primer Concurso de Cine Experimental, Gámez seguía trabajando tanto en publicidad como en noticieros¹¹⁹. Podríamos decir, por lo tanto, que en el contexto de la biografía de Gámez *La fórmula secreta* fue producida en los márgenes de la industria audiovisual capitalista. Se rumora que el cineasta mismo hasta usó los rollos restantes de otras filmaciones para hacer la película, en las condiciones precarias que caracterizaban el cine independiente de la época. El montaje de ésta nos recuerda además los efectos creados a partir del acto del *zapping* cuando se ve la televisión, en donde se cambia sin miramientos de un canal a otro para atender a secuencias descontextualizadas e inconexas que se aprecian *in media res*. Nos aparece por ejemplo la botella de Coca-Cola — al modo de un corte publicitario— para recordarnos quién está financiando estas imágenes para que nos llegue el antojo de un refresco.

A pesar de lo inconexo de la secuencia, Gámez establece un ritmo poético a base de rimas visuales y sonoras (secuencia 3, 5 y 8) en su manera de encadenar las imágenes, las cuales generan sensaciones en el espectador. Un cineasta, por así decirlo, crea así, mediante el montaje una provocación de impresiones para el espectador, que se vuelven un reto para la reflexión.

¹¹⁹ Francisco Javier Ramírez Miranda, “Renovarse o morir: Concurso de cine experimental en México”, en *Cine Documental*, No.18, 2018, 94.

En relación con este recurso del montaje cabe evocar al cineasta Sergei Eisenstein, quien no solamente impactó la cultura visual mexicana con las imágenes de *¡Qué Viva México!*, sino que también se reconoce como uno de los primeros teóricos del cine. Según Eisenstein, el montaje es la sintaxis del filme, y para que éste pueda generar ciertas emociones en el espectador se necesita crear una dinamización emocional y, a lo mejor, hasta una intelectual.¹²⁰ Se apuesta, pues, a que el nuevo cine, “libre de las limitaciones tradicionales”, pudiera constituir una “síntesis del arte y la ciencia”¹²¹. Dicho dinamismo se puede crear de distintas maneras, con los contrapuntos visuales y sonoros o con el montaje de atracciones¹²², mismo que identificamos en la película de Gámez. El montaje permite así una reflexión dirigida por las emociones gracias a las atracciones que provocan en el espectador el choque emotivo.

Empleando de nuevo el recurso del montaje en una de las últimas secuencias de la cinta, Gámez hace una fuerte crítica a la iglesia: primero, al presentar a unas niñas vestidas de blanco, usando coronas en la cabeza — elemento común de la celebración de la primera comunión—, que sonríen y se ven felices de estar juntas, atraídas además por el movimiento del carrusel que las hace girar (fig. 15). La cámara está colocada enfrente a las niñas, replicando el

¹²⁰ “La forma descriptiva convencional para el filme resulta en la posibilidad formal de una especie de razonamiento fílmico. Mientras que el filme convencional dirige las emociones, lo anterior significa una oportunidad para estimular y dirigir todo el proceso de pensamiento también.” Sergei Eisenstein, “Aproximación dialéctica a la forma del cine”, en *La forma del cine*, trad. por María Luisa Puga (México: Siglo Veintiuno Editores, 1949), 64.

¹²¹ Idem.

¹²² “En vez del ‘reflejo’ estático de un acontecimiento, con todas las posibilidades de actividad encerradas en los límites de la acción lógica, avanzamos a un nuevo plano: el libre montaje de atracciones independientes (dentro de la composición determinada y los lazos argumentales que mantienen unidos los actos de influencia) arbitrariamente escogidos; todo ello con el propósito de establecer ciertos efectos temáticos finales: esto es el montaje de atracciones.” Sergei Eisenstein, “Montaje y atracciones”, en *El sentido del cine*, trad. por Norah Lacoste (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1942), 169.

movimiento que se siente desde la perspectiva de éstas sentadas dentro del carrusel. El tono aquí provoca en el espectador un sentimiento de ternura que viene a chocar con las siguientes imágenes, donde la cámara voltea y sigue el movimiento circular de un carrusel para ver que unos sacerdotes las están observando desde la orilla. Un niño se acerca al sacerdote para decirle algo, pero los hombres mayores no parecen inmutarse, pues se quedan viendo fijamente a las niñas (fig. 16). La secuencia genera una asociación de imágenes que lleva al espectador a indignarse. Después, Gámez inserta un letrero que dice “CENSURADO” (fig. 17), evidentemente falso, pues no son imágenes que hayan sido realmente censuradas, sino que invitan a imaginar el abuso silenciado que podría haber ocurrido como consecuencia de esta escena. Gámez incita así a la provocación a través de la asociación de las imágenes presentadas al espectador, generando una indignación hacia una de las máximas instituciones que forman parte de la ideología mexicana, la de la Iglesia católica, desdibujándola a partir de lo que se presenta aludido, sin concretamente mostrar las prácticas de pedofilia dentro de ésta.



Fig. 15. Niñas en el carrusel



Fig. 16. Sacerdotes viendo las niñas



Fig. 17. Imágenes censuradas

La crítica que hace Gámez a la iglesia y a la religión católica resultó impactante, pues ha sido uno de los pilares del México mestizo. La reflexión sobre el montaje de atracciones nos recuerda la manera en la que el cineasta une su película, la cual es solamente un ejemplo de las distintas críticas presentes en el filme.

Conclusiones

*El film no se limita a conservarnos el
objeto detenido en un instante como
queda fijado en el ámbar el cuerpo intacto
de los insectos de una era remota, sino
que libera el arte barroco de su catalepsia
convulsiva. Por vez primera, la imagen de
las cosas es también la de su duración:
algo así como la momificación del cambio.*
André Bazin¹²³

La intermedialidad como herramienta analítica nos ha permitido identificar las yuxtaposiciones que operan en este filme para cuestionar la mexicanidad a partir de los cruces entre paisaje, literatura, fotografía y sonido, tal como los aprovecha el lenguaje cinematográfico. El cuestionamiento central de este ensayo acerca de los procesos intermediales presentes en este mediometrage permite determinar que el lenguaje cinematográfico empleado por Rubén Gámez es uno que involucra la sensibilidad del espectador no sólo a partir de una diversidad de medios sino sobre todo de ciertas combinaciones de recursos creativos, mediante los cuales resignifica las claves de una identidad nacional.

La fórmula secreta, así como el Primer Concurso de Cine Experimental de Técnicos y Manuales, se siguen identificando como parte de un momento particular para la transición hacia un cine de autor cualitativo, en respuesta al cine y los estereotipos de la época de oro que presentaba una imagen construida de México. Aunque hoy se dan por sentados muchos de los recursos formales que usó Gámez, reconocemos la tremenda originalidad de su propuesta. Como los hemos visto, la estrategia de recurrir a una especie de espejo invertido entre

¹²³ André Bazin, "Ontología de la imagen fotográfica" en *¿Qué es el cine?*, trad. por José Luis López Muñoz (Madrid: Ediciones RIALP, 2008), 29.

ciudad y campo mediante la edición y también mediante ciertos movimientos de cámara, así como el uso de la voz acusmática, o bien el montaje guiado por la música para representar la aceleración de la vida urbana, formaron parte de la creatividad ingeniosa del director.

Los experimentos cinematográficos elaborados en este “poema visual” dan cuenta de una propuesta revolucionaria para el cine mexicano que hasta el día de hoy los espectadores seguimos desentrañando. Sin embargo, esta obra se ha ido resignificando con la renovación de su público. Cada nueva generación reinterpreta el sentido de las imágenes producidas por Gámez en función de cómo se apropia de su propio paisaje cultural y permite en cada momento una reapropiación distinta del mensaje de la película sobre la mexicanidad. Finalmente, es ese el legado más valioso que dejó Gámez a sus sucesores: un imaginario que siempre se podrá resemantizar. Y ello dado que con sus estrategias expresivas Gámez no buscaba refrendar una identidad unívoca y hegemónica de la identidad nacional, sino todo lo contrario: a partir de las yuxtaposiciones y contrastes de medios e imágenes, dejar un espacio para su cuestionamiento.

A modo de conclusión puede observarse que el paisaje, que hemos identificado como un medio en sí, se resignifica al dialogar con la producción artística contemporánea, y es capaz de transmitir un mensaje político a través del cine. Resulta evidente sobre todo la crítica a la invasión de una cultura estadounidense por parte de Gámez y los giros que adoptaba de la identidad mexicana de aquella época. Al involucrar de forma contrastante las dimensiones literarias, visuales y sonoras por medio del lenguaje cinematográfico, se

complejiza la imagen del paisaje mexicano como una que no sólo se desdobra en muchos niveles de discurso encontrados, sino que además siempre se está transformando, en un movimiento ya lejos de las *momificaciones* establecidas anteriormente en la época de oro del cine mexicano.

Como bien lo comenta André Bazin, el cine potencia la imagen fotográfica gracias al movimiento. El propósito de la imagen ya no es de congelar el tiempo sino de mantenerla viva, en constante cambio. A la vez restringido por las representaciones heredadas del cine de oro y testigo del desarrollo urbano, el paisaje representado en esta cinta se ha transformado así también desde 1965. La expansión de la Ciudad de México, ese ‘monstruo’ tentacular, ha inspirado a una cantidad de cineastas —además de autores, músicos, fotógrafos y artistas en general— a seguir repensando y replanteando este paisaje. Se renuevan por ende de igual forma las reflexiones ya evocadas por Gámez, y se sigue pensando en la fuerte influencia de una cultura consumista invasora, amplificada por el auge del neoliberalismo¹²⁴.

Cabría terminar con una reflexión no solamente acerca el título de este ensayo y de la película. Hay ironía en decir ‘*La fórmula secreta*’ porque aunque, como antes mencionado, la receta de la bebida es un secreto, es un producto tan omnipresente en el paisaje cultural que ha llegado a emblematicar el consumismo. Nos hemos apropiado entonces de un producto que ya hace parte de nosotros mismos, intrigados por el *secreto* de esta *fórmula*. Pero a su vez puede pensarse

¹²⁴ Un ejemplo propicio sería el ensayo también muy poético realizado por el hijo de Juan Rulfo, Juan Carlos Rulfo: *En el hoyo* (2006). En este documental, el director y su esposa, Valentina Leduc, grabaron y montaron las imágenes de la construcción del segundo piso del Anillo Periférico de la Ciudad de México. Retratan la cotidianidad de los albañiles que lo construyeron, mostrando los riesgos de este oficio así como la complicidad que se genera en estos equipos de trabajo. Sobre todo, nos dan una vista íntima de la vida de esa gente que se dedica a moldear la ciudad.

en un secreto distinto: el que, de forma especial, se proyecta sobre ese paisaje mexicano construido por Gámez y se encripta en las diversas secuencias fílmicas, provocando nuestra curiosidad de seguirlo desentrañando.

Por otro lado entonces, la representación emblemática de México como imagen congelada de una nación —muy relacionada a su paisaje— aparece como un producto a consumir en sí —muy ligado a la construcción de una identidad. Al señalar una profunda crisis, en cual “se inyectaba Coca-Cola al mexicano” como analogía de una identidad mexicana atrapada entre su imagen idealizada post-revolucionara y una modernidad influida por la cultura estadounidense, Gámez logra mostrarnos una cara más viva de ese México, no exento de crudeza, de injusticia, pero un México intrigante, lleno de expectación. Así, la cinta sigue siendo una invitación al despertar y a cuestionar estas *fórmulas* complejas y fascinantes que nos deja el séptimo arte.

Nota sobre la traducción

La Koka-Kola en la Sangre es el subtítulo de *La fórmula secreta*. Hoy sabemos que era el título original de la cinta —en su ortografía correcta— antes de que el director Rubén Gámez y su productor Salvador López decidieran cambiarlo para evitar ofender a un público estadounidense, o más bien, para no arriesgar la censura de la película.

Esta investigación nació de una obsesión por los subtítulos como forma de la traducción cinematográfica y por la lectura ‘del otro’ en la pantalla. El estudio de la fuerte identidad nacional plasmada en la película, a través de las imágenes de

Gámez y el texto de Rulfo, era un excelente ejemplo para hablar de la posición del traductor en la mediación cultural, tanto en su contexto histórico como en la actualidad.

Aunque existe una cinta con subtítulos en inglés, realizada poco tiempo después del estreno de la película, no ha quedado ninguna evidencia de este trabajo de traducción. Hecho que se imbrica en una habitual invisibilización del traductor y sobre todo de la traducción cinematográfica tema poco explorado, salvo por algunos autores como Abé Mark Nornes o Michael Cronin, que han escrito bastante sobre el asunto. Ian Balfour y Atom Egoyan se sumaron al debate con la edición del libro *On Subtitles: Foreignness in Film* en cual recopilan no solamente la teorización de los subtítulos sino también los varios experimentos dentro del medio cinematográfico, como el trabajo de Trinh T Minh Ha.

En 1965, se presagiaba un éxito internacional para *La fórmula secreta* por la forma surrealista y experimental de las imágenes: “no tiene un valor comercial en el cine al que estamos acostumbrados; pero en las salas de arte de Europa, donde se consagran los directores de todo el mundo, sin duda que será acogida con mucho entusiasmo.”¹²⁵ Uno de los productores de la película mencionó que los festivales de Nueva York y Venecia habían rechazado la película, de nuevo, porque se sospechaba que podría haber ofendido al público estadounidense. Tampoco se pudo exhibir en Cannes, aunque ya habían invertido “en una copia subtitulada al inglés.”¹²⁶ Gámez y López siguieron con dificultades para la

¹²⁵ Xico Tello, “ ‘Fórmula secreta’ es cine de vanguardia...”, en *El Nacional*, 10 de julio 1965, sección Primera.

¹²⁶ Salvador López, “ ‘La fórmula secreta’ se exhibirá en Venecia”, en *Esto*, Ciudad de México, 29 de Agosto 1965, sección C, 7.

exhibición internacional de esa cinta y llegaron a querer quemar su negativo en “señal de protesta.”¹²⁷ Una de las pocas copias que existen de la película en celuloide con subtítulos en inglés se encuentra en la bóveda de la Filmoteca de la UNAM (fig. 18). No tenemos información sobre el autor de esa traducción: hay que señalar que en México no existen hasta el día de hoy derechos de autor para la traducción audiovisual, lo cual evidencia que hay todavía poca valorización de este tipo de intervenciones.

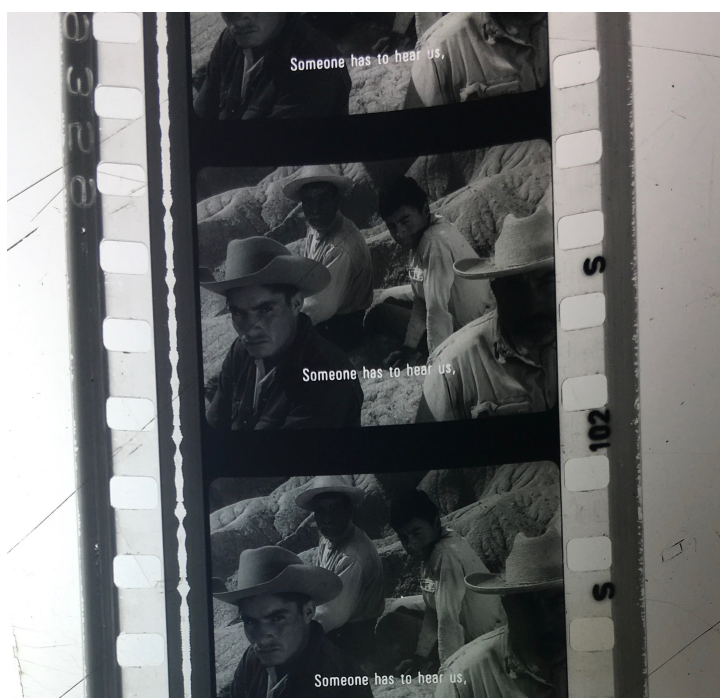


Fig. 18. Cinta subtitulada en inglés, Filmoteca UNAM.

Regresando al contexto de su creación, se dijo ya que fue en una época en la que el cine en México se encontraba en una especie de crisis, lo que justamente impulsó la iniciativa del concurso al cual se presentó Gámez. En ese

¹²⁷ Renaldo Zúñiga, “Gámez y López Quemarán el Negativo de “La Fórmula Secreta” en señal de Protesta”, en *El Heraldo de México*, Ciudad de México, 8 de marzo 1967.

periodo de transición del cine nacional, el hecho de que la película haya sido traducida nos lleva a preguntarnos de qué manera pueden los subtítulos representar un punto de fuga basado en la interpretación de 'lo mexicano'. Tal como señala Michael Cronin, la traducción ha sido ignorada desde tiempo atrás en los estudios cinematográficos, lo que ha ocultado en sí al traductor¹²⁸ y su papel de mediador: "One possible answer to the question lies in the connection between translation, cinema and mediation. Translators are first and foremost mediators. They are the medium by which texts from one culture and language are transmitted to another."¹²⁹ La traducción cinematográfica nos permite revalorizar el texto en la potencialidad de nuevos interlocutores.

El presente ensayo se posiciona justamente desde la traducción, ya que la escritora de éste ni es mexicana ni tiene por lengua materna el español. Aunque la cinta estudiada no fuese la que tiene subtítulos, se quería reconocer de manera posterior la interpretación de la obra llevada durante esa investigación como una siempre en traducción y en diálogo con un punto de vista extranjero.

¹²⁸ Cf. Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, (Londres: Routledge, 1990).

¹²⁹ Michael Cronin, "Translation", en *Translation goes to the movies* (Nueva York y Londres: Routledge, 2009), 27.

BIBLIOGRAFÍA

- ANONIMO. 2013. Murales ambulantes. En *Gabriel Figueroa: Travesías de una mirada*. Luna Córnea, 32: Centro de la Imagen. 163-180
https://issuu.com/c_imagen/docs/lunacornea_32.
- ANSÓN, Antonio. 2011. *Literatura y artes visuales*. España: Nexofía, La torre del Virrey.
- AVIÑA, Rafael. 2014. "Gámez, un cineasta de ruptura", en *La fórmula secreta*. México: Alias. 404-407.
- BAZIN, André. 2008. *¿Qué es el cine?* Traducido por José Luis López Muñoz. Madrid: Ediciones RIALP.
- BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. 1995. *El arte cinematográfico*. Traducido por Yolando Fontal Rueda. Barcelona: Paidós.
- BRENNAN, Dylan. 2014. "Sobre La fórmula secreta", en *La fórmula secreta*. México: Alias. 23-25.
- BUÑUEL, Luis. 1982. "México (1946-1961)". En *Mi último suspiro*. Traducido por Ana María de la Fuente. París: Robert Laffont. 249-275.
- CANTO CORAL, José Agustín. 2012. "La oralidad en la poética de Jaime Sabines". Tesis de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, UNAM.
- CARPENTIER, Alejo. 1976. "Lo Barroco y lo real-maravilloso", en *Carpentier Alejo, Razón de ser*. Caracas: Ediciones del Rectorado de la Universidad de Venezuela.
- CHAUMEL FERNÁNDEZ, Jorge. 2012. "Aproximación al cine Mexicano. El nacimiento de Nuevo Cine", en *En el balcón vacío. La segunda generación del exilio republicano en México*. Madrid: AEMIC. 70-92.
- CHION, Michel. 1999. *The Voice in Cinema*. Traducido por Claudia Gorbman. Nueva York: Columbia University Press.
- CLÜVER, Claus. 2007. "Intermediality and Interarts Studies", en *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*. Lund University, Suecia: Intermedia Studies Press: 19-38.
- COCA-COLA México. Ver "90 años de sabor en México: La historia de los embotelladores de Coca-Cola - (Primera Parte)". *Cooltura*. <https://www.coca-colamexico.com.mx/historias/90-anos-de-sabor-en-mexico-la-historia-de-los-embotelladores-de-coca-cola-primera-parte>, (consultada el 20 de julio de 2020).

- CRONIN, Michael. 2009. *Translation goes to the movies*. Nueva York y Londres: Routledge.
- DE LA VEGA ALFARO, Eduardo. 1997. "Eisenstein y 'Los tres grandes' del muralismo mexicano", en *Del muro a la pantalla: S. M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía. 45-71.
- DURAND, Jorge. 2007. "El programa bracero (1942-1964). Un balance crítico", en *Migración y Desarrollo*, No. 9 (Segundo semestre, 2007): 27-43. <https://www.redalyc.org/pdf/660/66000902.pdf>
- EISENSTEIN, Sergei. 1999. "Una aproximación dialéctica a la forma del cine", en *La forma del cine*, editado por Jay Leyda, traducido del inglés por María Luisa Puga. México: siglo xxi editores. 48-64.
- ESTRADA, Julio. 2008. *El sonido en Rulfo: "el ruido ese"*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas.
- FARES, Gustavo. 1995. "Juan Rulfo en el cine", en *Hispanamérica*. Año 24, No. 71, (agosto): 81-86.
- GARCÍA REIRA, Emilio. 1991. *Historia documental del cine mexicano*. Vol. 18, Universidad de Guadalajara, CONACULTA, FECIMEX, México.
- GÁMEZ, Rubén. 1983-1985. "Los que hicieron nuestro cine", entrevista con Alejandro Pelayo Rangel. Cineteca Nacional, Centro de Documentación, expediente de Rubén Gámez.
- GLOCKNER, Julio. 2016. "The Baroque Paradise of Santa Maria Tonantzintla (Part II)", en *Ethnologia Actualis*. Vol. 16, No. 2: 14-29.
- GONZÁLEZ BOIXO, José Carlos. 1986. "El gallo de oro y otros textos marginados de Juan Rulfo", en *Revista Iberoamericana*. España: Universidad de León. 489-505.
- GRANADOS GARNICA, Víctor Manuel. 1999. "El mensaje poético en el cine de Rubén Gámez". Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, UNAM.
- GUZMÁN DÍAZ, José Manuel. 2013. "El espacio de la ciudad de México en *La región más transparente* (1958), de Carlos Fuentes", en *Cultura y representaciones sociales*, Vol. 7, No. 14 (marzo): 142-185.
- JÍMENEZ, Víctor. 2006. *Tríptico para Juan Rulfo: poesía, fotografía, crítica*. Coords. Víctor Jiménez, Alberto Vital, Jorge Zepeda. México: Editorial RM. 233-247.

- LÓPEZ, Salvador. 1965. “‘La formula secreta’ se exhibirá en Venecia”, en *Esto*. Ciudad de México, 29 de agosto. Sección C.
- LÓPEZ, Nacho. 1986. “El fotógrafo Juan Rulfo”, en *México Indígena, Número extraordinario: Juan Rulfo*, pp. 37-38. Citado en *Tríptico para Juan Rulfo: poesía, fotografía, crítica*, 246.
- MARTÍNEZ, Antonia. 2008. “El modelo económico de la presidencia de Miguel Alemán”, en *Gobernantes mexicanos*. Tomo 2. Editado por Will Fowler. México: Fondo de Cultura Económica.
- MENDOZA, María Luisa. 1965. “Ecos del Concurso Cinematográfico”, en *El Día*. Publicado el 13 de julio.
- MITCHELL, W.J.T. 1994. *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press.
<https://sfaiph304.files.wordpress.com/2012/08/landscapeandpower.pdf>
- MITCHELL, W.J.T. 2009. *Teoría de la imagen: Ensayos sobre representación verbal y visual*. Traducido por Yaiza Hernández Velázquez. Madrid: Akal.
- MONSIVÁIS, Carlos. 1977. “Notas sobre la cultura mexicana”, en *Historia General de México*. México: El Colegio de México.
- NEGRÍN, Edith. 2008. “Pedro Páramo y el lenguaje fílmico”, en *Pedro Páramo: diálogos en contrapunto (1955-2005)*. México: El Colegio de México-Fundación para las Letras Mexicanas. 349-367.
- NYE, Joseph. 1990. “Soft Power”, en *Foreign Policy*, No. 80. Slate Group (otoño): 153-171.
- PENICHE MONFORT, Elva, coord. 2018. *Antonio Reynoso. Cinefotógrafo*. México: CONACULTA.
- RAMÍREZ MIRANDA, Francisco Javier. 2018. “Renovarse o morir: Concurso de cine experimental en México”, en *Cine Documental*, No. 18: 90-116.
- RIVAS, Tito. 2015. “El espejo auditivo: tránsito entre textualidad visual y textualidad sonora”. 11 de junio. Fonoteca Nacional. Audio, 01:04:07.
<https://laboratorioextendido.dropmark.com/150515/4990732>.
- RIVERA GARZA, Cristina. 2016. *Había neblina o humo o no sé qué: Caminar con Juan Rulfo*. México: Random House.

- ROJAS, Juan. 2017. "Los ingredientes de 'La fórmula secreta'", en *El Faro* (AMQueretaro), 25 de noviembre, consultado en https://issuu.com/periodicoamqueretaro/docs/queretaro_25_i_11_i_2017/10.
- SCHAEFFER, Pierre. 1966. *Traité des objets musicaux*. París: Le Seuil.
- SCHAFER, R. Murray. 2013. *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Traducido por Vanesa G. Carzorla. Colombia: Intermedio Editores.
- TELLO, Carlos. 2010. "Notas sobre el Desarrollo Estabilizador", en *Economía Informa*. No. 364 (julio-septiembre).
- TELLO, Xico. 1965. "'Fórmula secreta' es cine de vanguardia...", en *El Nacional*, 10 de julio, sección Primera.
- TRUFFAUT, Jean-François. 1954. "Une certaine tendance du cinema français", en *Cahiers du Cinéma*. No. 31 (enero).
- TUÑÓN, Julia. 2003. "Sergei Eisenstein en México: recuento de una experiencia", en *Historias*. No. 55 (mayo-agosto): 23-39.
- VIÑAS, Moisés. 1987. "La llamada época de oro (1941-1945)", en *Historia del Cine Mexicano*. México: Coordinación de Difusión Cultural, UNAM. 100-133.
- VENUTI, Lawrence. 1995. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londres: Routledge.
- XAVIER, Ismael. 2003. "Historical Allegory", en *A companion to Film Theory*, coords. Toby Miller y Robert Stam, Nueva Jersey: Blackwell Publishing. 333-362.
- YANES GÓMEZ, Gabriela. 1996. *Juan Rulfo y el cine*. México: Universidad de Guadalajara.
- ZÚÑIGA, Renaldo. 1967. "Gámez y López Quemarán el Negativo de 'La Fórmula Secreta' en señal de Protesta", en *El Heraldo de México*. Ciudad de México, 8 de marzo.

FILMOGRAFÍA (en orden cronológico)

¡Que viva México!

1932 | México, Estados Unidos | 103 min

Dirección Serguei Eisenstein

Producción Upton Sinclair, Kate Crane Gartz, S. Hillkowitz, Otto Kahn, Mary Craig Sinclair

Guion Serguei Eisenstein (guion original), Grigori Aleksandrov (material adicional)

Fotografía Eduard Tissé

Música Juan Aguilar, Francisco Camacho Vega

Montaje Grigori Aleksandrov

Raíces

1954 | México | 103 min

Dirección Benito Alazraki

Producción Manuel Barbachano Ponce

Guion Carlos Velo, Benito Alazraki, Manuel Barbachano Ponce, Elena Urrutia, Jomí García Ascot, Fernando Espejo (Cuentos: Francisco Rojas González)

Fotografía Ramón Muñoz, Walter Reuter, Hans Beimler

Música Guillermo Noriega, Rodolfo Halffter, Blas Galindo, Pablo L. Moncayo

Reparto Beatriz Flores, Juan de la Cruz, Conchita Montes, Olimpia Alazraki, Mario Herrera, Juan Hernández, Miguel Ángel Negrón, Antonia Hernández, Carlos Robles Gil, Alicia del Lago, Teódulo González

¡Torero!

1958 | México | 80 min

Dirección Carlos Velo

Producción Manuel Barbachano Ponce

Guion Carlos Velo, Hugo Mozo/Hugo Butler

Fotografía Ramón Muñoz

Música Rodolfo Halffter

Montaje Miguel Campos

Reparto Luis Procuna, Ángel Procuna, Antonio Fayat, Paco Malgesto, Antonio Sevilla

Nazarín

1959 | México | 94 min

Dirección Luis Buñuel

Producción Manuel Barbachano Ponce

Guion Luis Buñuel, Julio Alejandro, Emilio Carballido, Benito Pérez Galdós

Fotografía Gabriel Figueroa

Música Rodolfo Halffter

Montaje Carlos Savage

Reparto Francisco Rabal, Ignacio López Tarso, Marga López, Rita Macedo, Luis Aceves Castañeda, Ofelia Guilmáin, Noé Murayama, Rosenda Monteros, Victorio Blanco, Arturo Blanco, Arturo Castro, Antonio Bravo, Pilar Pellicers

El despojo

1960 | México | 12 min

Dirección Antonio Reynoso

Producción Cine Foto

Guion Juan Rulfo

Fotografía Rafael Corkidi

Reparto Jorge Martínez de Hoyos

En el balcón vacío

1961 | México | 70 min | 16mm

Dirección Jomí García Ascot

Producción Torre Ascot

Guion María Luisa Elío, Jomí García Ascot, Emilio García Riera

Fotografía José María Torre

Música Johann Sebastian Bach, Tomás Bretón, Música folclórica de España

Montaje Jomí García Ascot, Jorge Espejel

Reparto Nuri Peña, María Luisa Elío, Conchita Genovés, Jaime Nuñez de Baena, Belina García

Viridiana

1961 | México, España | 90 min

Dirección Luis Buñuel

Ayudante de Dirección Juan Luis Buñuel, José Puyol

Producción Gustavo Alatríste, Ricardo Muñoz Suay, Pere Portabella

Guion Luis Buñuel, Julio Alejandro

Fotografía José F. Aguayo

Música Gustavo Pittaluga

Sonido Aurelio García Tijeras

Montaje Pedro del Rey

Escenografía Francisco Canet

Reparto Silvia Pinal, Fernando Rey, Francisco Rabal, Margarita Lozano, Victoria Zinny, Teresa Rabal

Magueyes

1962 | México | 9 min

Dirección Rubén Gámez

Producción Gustavo Alatríste

Guion Rubén Gámez

Fotografía Rubén Gámez

Montaje Rubén Gámez

Música Dimitri Sostakovich

Amor Amor Amor

1965 | México | 75 min | 35 mm

Dirección Benito Alazraki (*La viuda*), Miguel Barbachano Ponce (*Lola de mi vida*), Héctor Mendoza (*La sunamita*) y José Luis Ibañez (*Las dos Elenas*)

Producción Manuel Barbachano Ponce

Guion Sobre el cuento de Petronio (*La viuda*), Carlos A. Figueroa y Juan de la Cabada (*Lola de mi vida*), Inés Arredondo y Juan García Ponce (*Lola de mi vida*), Inés Arredondo, Juan García Ponce y Héctor Mendoza (*La sunamita*) y Carlos Fuentes (*Las dos Elenas*)

Fotografía Walter Reuter (*La viuda*), Gabriel Figueroa (*Lola de mi vida* y *Las dos Elenas*) y Antonio Reynoso (*La sunamita*)

Música Joaquín Gutiérrez Heras (*La viuda*), Manuel Enríquez (*Lola de mi vida*) y Rocío Sanz (*La sunamita*)

Sonido Eduardo Arjona, Enrique Rodríguez y Gandino Samperio

Edición Luis Sobreyra

Reparto *La viuda negra*: Héctor Godoy, Ernestina Robredo, Ugo Moctezuma y Raúl Planter.
Lola de mi vida: Sergio Corona, Jacqueline Andere, Rosa Furman y Sara Guash.
La sunamita: Claudia Millán, Victorio Blanco, Milagros del Real y Antonio Alatorre.
Las dos Elenas: Julissa, Enrique Álvarez Félix, Beatriz Baz y Ángel Fernández

La fórmula secreta

1965 | México | 45 min | 35 mm

Dirección Rubén Gámez

Producción Salvador López

Guion Rubén Gámez, texto de Juan Rulfo *voz-en-off* de Jaime Sabines

Fotografía Rubén Gámez y Daniel Islas

Montaje Rubén Gámez

Música Antonio Vivaldi, Ígor Stravinsky y Leobardo Velázquez

Los bienamados (Tajimara - Un alma pura)

1965 | México | 93 min | 35 mm

Dirección Juan José Gurrola, Juan Ibañez

Producción Manuel Barbachano Ponce

Guion Juan José Gurrola, Juan García Ponce, Carlos Fuentes, Juan Ibáñez

Fotografía Antonio Reynoso

Música Manuel Enríquez

Reparto Pilar Pellicer, Claudio Obregon, Pixie Hopkin, Mauricio Davison, Beatriz Sheridan, Luis Lomeli, Susana Fisher, Joaquín Xirau, José Alonso, Tomás Segovia, Elda Londoño, Tamara Garina, Lucía Guilmáin, Juan Manuel González, María Antonieta Domínguez, Manuel Felguerez, Juan Ferrera, Maka Strauss, Mercedes Oteyza, Michel Strauss, Hugo Velázquez, Michéle Alvan

Pedro Páramo

1967 | México | 105 min

Dirección Carlos Velo

Producción Manuel Barbachano Ponce

Guion Carlos Fuentes, Carlos Velo, Manuel Barbachano Ponce

Fotografía Gabriel Figueroa

Música Joaquín Gutiérrez Heras

Montaje Gloria Schoemann

Escenografía Manuel Fontanals

Reparto John Gavin, Ignacio López Tarso, Pilar Pellicer, Julissa, Graciela Doring, Carlos Fernández, Alfonso Aray, Roberto Cañedo, Jorge Rivero, Narciso Busquets, Augusto Benedico, Beatriz Sheridan, Claudia Milán, Rosa Furman, Joaquín Martínez, Jorge Russek, Eric del Castillo, Amparo Villegas, Graciela Lara, Álvaro Ortiz, Juan Ferrara, Claudio Obregón, José Torvay, Victorio Blanco, Ramiro Orci, Dolores Linares, Javier Ruán, Armando Acosta

Tequila

1992 | México | 85 min

Dirección Rubén Gámez

Producción Manuel Barbachano Ponce

Guion Rubén Gámez

Fotografía Rubén Gámez

Música Omar Guzmán

Montaje Rubén Gámez

Reparto María Rojo, Hugo Stiglitz, Manuel Aguilar, Patricia Aguirre, Yirah Aparicio, Susana Contreras, Carlos Cruz

En el hoyo

2006 | México | 85 min

Dirección Rubén Gámez

Producción Manuel Barbachano Ponce

Guion Rubén Gámez

Fotografía Rubén Gámez

Música Omar Guzmán

Montaje Rubén Gámez

Reparto María Rojo, Hugo Stiglitz, Manuel Aguilar, Patricia Aguirre, Yirah
Aparicio, Susana Contreras, Carlos Cruz

ANEXO – Texto de Juan Rulfo para *La fórmula secreta*

| – *

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

La verdad es que cuesta trabajo aclimatarse al hambre.

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

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

Nada de que hay que echarle nudo ciego a este asunto.
Nada de eso.
Desde que el mundo es mundo
hemos 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:
medio aturdidos por el maldecido sol
que nos cunde a diario a despedazos
siempre con la misma jeringa,
como si quisiera revivir más el rescoldo.
Aunque bien sabemos
que ni ardiendo en brasas
se nos prenderá la suerte.

Pero somos porfiados.
Tal vez esto tenga compostura.
El mundo está inundado de gente como nosotros,
de mucha gente como nosotros.
Y alguien tiene que oírnos,
alguien y algunos más,
aunque les revienten o reboten nuestros gritos.

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

Alguien tendrá que oírnos.

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

II —**

Cola de relámpago
remolino de muertos.
Con el vuelo que llevan,
poco les durará el esfuerzo.
Tal vez acaben deshechos en espuma
o se los trague este aire lleno de cenizas.
Y hasta pueden perderse
yendo a tientas
entre la revuelta obscuridad.

Al fin y al cabo ya son puro escombros.

El alma se la han de haber partido a golpes
de tanto darle potreonos a la vida.
Puede que se acalambren entre las hebras
heladas de la noche,
o el miedo los liquide
borrándoles hasta el resuello.

San Mateo amaneció desde ayer
con la cara ensombrecida.

Ruega por nosotros.

Ánimas benditas del purgatorio.

Ruega por nosotros.

Tan alta que está la noche y ni con qué velarlos.

Ruega por nosotros.

Santo Dios, Santo Inmortal.

Ruega por nosotros.

Ya están todos medio pachiches de tanto que el sol
les ha sorbido el jugo.

Ruega por nosotros.

Santo san Antoñito.

Ruega por nosotros.

Atajo de malvados, punta de holgazanes.

Ruega por nosotros.

Sarta de bribones, retahíla de vagos.

Ruega por nosotros.

Cáfila de bandidos.

Ruega por nosotros.

Al menos éstos ya no vivirán calados por el hambre.

*Leída en voz de Jaime Sabines en la tercera secuencia y rebobinada en la quinta secuencia

**Leída en voz de Jaime Sabines en la octava secuencia, en diálogo con el coro.