



***La fórmula secreta (1964) de Rubén Gámez***  
**y los inicios del cine experimental mexicano**

**TESIS**

**para obtener el grado de**  
**Maestro en Estudios de Arte y Literatura**

**Presenta**

**Lic. José de Jesús Medina Delgadillo**

**Director de tesis**

**Dr. Ángel Francisco Miquel Rendón**

**Cuernavaca, Morelos, 30 de noviembre de 2018.**

La Maestría en Estudios de Arte y Literatura está acreditada  
en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad de CONACYT  
a partir del 2 de octubre de 2012.

# Índice

Introducción	5
Capítulo 1. Expresiones tempranas de cine experimental	9
1.1 <i>Raíces</i> (1953)	9
1.1.1 Producción y estructura	9
1.1.2 “Las vacas”	15
1.2 <i>El despojo</i> (1960)	22
1.2.1 La película	22
1.2.2 Realización y recepción	32
Capítulo 2. Nuevo Cine	37
2.1 El grupo	37
2.2 <i>En el balcón vacío</i> (1961)	43
Capítulo 3. Inicios de Rubén Gámez y Primer Concurso de Cine Experimental	57
3.1 <i>Magueyes</i> (1962)	58
3.2 Primer Concurso de Cine Experimental	66
3.2.1 Preparativos, concursantes y significación	66
3.2.2 Resultados	71

Capítulo 4. <i>La fórmula secreta</i> (1964)	74
4.1 Producción, distribución y exhibición	74
4.2 Recepción crítica inmediata	80
4.2 Dispositivos experimentales	82
4.4.1 Sueños	83
4.4.2 Espacios abiertos	85
4.4.3 Documental	87
4.4.4 Montaje	97
Conclusiones	106
Referencias	109
Filmografía	113

## Introducción

El presente estudio nace de la idea que el cine experimental es cambiante. Lo que quiere decir que no es un solo cine, sino una forma múltiple de expresión que deriva de diversas corrientes tanto ideológicas como creativas. En su mayor parte, el cine experimental busca una expansión del lenguaje representativo. Por lo regular, presenta discursos y narrativas que buscan la apertura de la expresión cinematográfica. No pretendemos aquí dar una definición exacta de ese cine ni compararlo con la narrativa del cine clásico, sino únicamente identificar ciertas características y dispositivos que aparecen en él, en algunos títulos mexicanos específicos filmados entre 1953 y 1964.

La presente investigación tiene entonces el propósito de describir los rasgos experimentales de algunos filmes realizados en México, adentrándonos en su forma para desentrañarlos. Independientemente de los argumentos o de los significados explícitos de los films, se intenta mostrar qué herramientas fueron utilizadas por estos creadores para lograr ciertos efectos: representación de sueños, uso de elementos documentales, narración por medio de la voz en off, montaje de imágenes de manera en que la narrativa cinematográfica parezca fragmentada, entre otros.

De manera paralela se muestra el contexto inmediato que permitió la producción de las cintas consideradas. Para esto, se da cuenta de la realización y exhibición de cada una, se revisa la biografía de sus directores y se estudia su

recibimiento por parte de la crítica especializada de la época. Es particularmente importante en este sentido la recreación del surgimiento de un grupo de jóvenes realizadores, críticos y analistas de cine quienes publicaron la revista *Nuevo Cine* con el fin de impulsar colectivamente la renovación del cine mexicano, y también la del Primer concurso de Cine Experimental.

Para sustentar esta investigación, se partió de una revisión directa de las películas mismas. Iniciamos con *Raíces*, de Benito Alazraki, del año 1953. El siguiente filme que se aborda es el realizado por Antonio Reynoso en 1960, titulado *El despojo*. Sigue en el análisis *En el balcón vacío*, filmado por Jomí García Ascot en 1961. Y finalmente se abordan dos películas de Rubén Gámez, *Magueyes*, de 1962, y *La fórmula secreta*, de 1964.

La bibliografía de apoyo para esta investigación incluyó el libro *La fórmula secreta. Rubén Gámez (2014)*, recopilación de imágenes del filme, intercaladas con noticias, entrevistas y textos publicados en periódicos de la época y escritos de, entre otros, Juan Rulfo, Jorge Ayala Blanco, José de la Colina, Jesse Lerner, y Carlos Monsiváis. Esta obra brindó la oportunidad de recrear, con fuentes primarias, lo que se dijo, discutió y se sintió en el momento de estrenarse dicho filme. Otro libro importante, que permitió la cercanía a fuentes primarias, fue la edición facsimilar de la revista *Nuevo Cine (1961-1961)*, en cuyas páginas aparecieron una buena cantidad de notas y artículos relevantes para este trabajo.

En cuanto a las fuentes secundarias, es necesario mencionar *Historia documental del cine mexicano y Breve historia del cine mexicano, primer siglo 1897-1997*, de uno de los principales impulsores del grupo Nuevo Cine, convertido

más adelante en historiador, Emilio García Riera. Entre los artículos, críticas y análisis acerca del cine que se gestó en la época estudiada, destacan los de Jorge Ayala Blanco y Eduardo de la Vega citados en la sección de referencias de este trabajo.

Por último, la principal fuente utilizada para enmarcar el cuerpo de películas estudiado en su contexto internacional fue la *Historia del cine experimental*, de Jean Mitry, donde se hace un recuento exhaustivo de las diversas corrientes y escuelas del cine de vanguardia.

# Capítulo 1

## Expresiones tempranas de cine experimental

### 1.1 *Raíces* (Benito Alazraki, 1953)

#### 1.1.1 Producción y estructura

En este trabajo cinematográfico de una hora cuarenta y tres minutos de duración, se plasmó lo que se había dejado de lado en el cine mexicano de las décadas previas: la innovación creativa y la propuesta ideológica. Separándose voluntariamente de las formas y rutinas cinematográficas impuestas por la poderosa industria surgida de la “Época de oro”, sus realizadores intentaron proponer un distinto tipo de cine. Sus principales apuestas fueron, en cuanto al contenido, señalar la pobreza y la discriminación sufrida por los sectores indígenas del país, y en cuanto a la forma, aprovechar las propuestas del neorrealismo italiano para intentar expresar con fuerza y de manera verídica las historias contadas. Así, en *Raíces* quedaron expresados algunos de los problemas y conflictos de los indígenas en México a través de una narración novedosa que demostró que un nuevo tipo de cine más real y crítico que el industrial era posible.

Alrededor de esta producción estuvo un grupo de personalidades con diversos conocimientos culturales, sociales y artísticos. Uno fue naturalmente el

guionista y director, Benito Alazraki, nacido en la Ciudad de México el 27 de octubre de 1921, quien estudió primaria y secundaria en París, Francia, y durante su juventud cursó las carreras de Derecho y Filosofía y Letras en la UNAM. Después de tener alguna experiencia en los medios de comunicación, como locutor de radio, inició con *Raíces* una carrera como director y productor de películas, que se alargaría hasta los años noventa y alrededor de cincuenta obras. La producción también contó con el museógrafo Fernando Gamboa como consejero artístico sobre la cultura prehispánica y las costumbres de los pueblos indios. Después de la Guerra Civil española, Gamboa fue un gran apoyo de los exiliados republicanos gracias a sus labores diplomáticas.

Y uno de los puntos que da pauta para entender por qué es *Raíces* una de las principales realizaciones que inauguraron la realización de cine experimental en México, es precisamente por haber incorporado a su equipo de producción un grupo de esos exiliados quienes aportaron, a la vez, su profesionalismo y su sentido de innovación. En primer lugar, la supervisión del proyecto corrió a cargo de Carlos Velo, nacido en Galicia en 1909 y fallecido en la Ciudad de México en 1988. Velo fue catedrático de Biología en la Universidad Complutense de Madrid, y se inició en la cinematografía realizando cortometrajes documentales como *La ciudad y el campo* (1934), *En un lugar de Castilla* (1935) y *Saudade* (1936). En México tendría después una trayectoria como realizador de documentales como *Torero* (1956), *Homenaje a León Felipe* (1974) y *La tierra de todos* (1975), y de películas de ficción como *Pedro Páramo* (1967), *Don Juan 67* (1967) y *5 de chocolate y 1 de fresa* (1968).

También figuró en la producción de *Raíces*, como coordinador del equipo técnico y ayudante de Velo, el joven exiliado José Miguel (o Jomí) García Ascot, una figura que analizaremos más adelante, al abordar la producción teórica y práctica del grupo Nuevo Cine. Y siguiendo con la lista de españoles que participaron en *Raíces*, encontramos al compositor y director de orquesta Rodolfo Halffter, nacido en Madrid en el año de 1900 y fallecido en México en 1987.

Así este grupo de mexicanos y republicanos exiliados, la mayor parte de los cuales habían coincidido en la elaboración de noticieros para la empresa Teleproducciones S.A. de Manuel Barbachano Ponce, hicieron posible filmar una obra de ficción pionera en el cine mexicano, que representaba de manera auténtica a grupos indígenas de distintos lugares utilizando recursos experimentales derivados del cine internacional y cuyo modo de producción al margen de la industria la hizo ser, de acuerdo con García Riera, “fundadora del moderno cine mexicano independiente” (1993: 40).

*Raíces* tiene una estructura narrativa múltiple, al dividirse en cuatro relatos en los que se retratan diversas realidades indígenas. Esas partes son el resultado de la adaptación de cuentos de *El diosero* (publicado en 1952), de Francisco Rojas González, que mostraban episodios teniendo como protagonistas a chamulas, otomíes y totonacos. Las historias de la cinta derivaron, sobre todo, de los cuentos “Las vacas de Quiriquirta”, “Nuestra señora de Niqueteje”, “La parábola del joven tuerto” y “La cabra de dos patas”.

El primer episodio de *Raíces*, titulado “Las vacas”, se sitúa en el valle del Mezquital. Presenta la pobreza a la que se ve arrastrada una pareja de campesinos,

Martina y Esteban, que se enfrentan a situaciones que conllevan problemáticas muy graves y comunes en la comunidad: por un lado, acaban de ser padres y no tienen los recursos suficientes para su digna manutención, y por el otro, el territorio en el que viven sufre una fuerte sequía que ha provocado la total pérdida del único medio de subsistencia con el que cuentan, sus cosechas.

En el segundo episodio, “Nuestra señora”, se presenta la historia de la joven estudiante norteamericana Jane, quien realiza prácticas de campo con la finalidad de elaborar su tesis en un pueblo de la región chamula, en Chiapas. La inexperiencia y la visión prejuiciosa de la estudiante provocan incomprendiones y errores en su acercamiento a la comunidad.

“El tuerto” es el tercer episodio, situado en una localidad del estado de Yucatán. En éste se narra la historia de un niño del que, debido a su debilidad visual, se burlan los demás niños del lugar. La madre, desesperada y cansada busca una solución, ya que ni el curandero del pueblo puede ofrecer una cura, acude a un santuario en una peregrinación campesina. Por azares del destino, el niño queda ahí ciego a raíz del estallido de unos fuegos artificiales y esto hace que su situación como tuerto cambie, al convertirse en invidente. Entonces los demás niños ya no se burlan de él, pues le tienen compasión.

Finalmente, en el episodio “La potranca”, Eric, un arqueólogo extranjero casado y de edad madura, se enamora de una joven de la región del Tajín. La joven lo evade y Eric propone a su padre darle dinero para que la obligue a hacerle caso. El padre, ofendido, lo obliga a irse del lugar amenazándolo de muerte, no sin antes burlarse diciendo que él le ofrece el mismo trato económico para estar con su mujer.

*Raíces* muestra recursos narrativos y estéticos que podríamos llamar experimentales y en todo caso distintos a los utilizados en el cine industrial mexicano de su época. Uno de los más interesantes es la utilización de recursos del cine documental, que se pueden apreciar durante gran parte de la película, y sobre todo en los episodios “Las vacas” y “El tuerto”. Este elemento, utilizado desde los años cuarenta en el cine italiano neorrealista, se acercaba a los procedimientos del cine documental al mezclar actores profesionales e improvisados, rodar en escenarios naturales y basar sus argumentos en la vida diaria de campesinos, pescadores y trabajadores urbanos. (Bergan, 2011: 101) En palabras del teórico del movimiento, Cesare Zavattini, el cine “debía interesarse por el hombre en su aventura cotidiana”. (Beyle, 2006: 173) Junto con esto, el neorrealismo también mostraba una actitud inconformista y preocupada por dar testimonio de las injusticias y las desigualdades sociales.

*Raíces* supone una expresión cinematográfica innovadora desde su introducción, donde se muestran escenas documentales de la Ciudad de México. La cámara se postra en contrapicados exponiéndonos grandes edificios que se mueven vigorosamente de izquierda a derecha, planos abiertos de cientos de personas transitando por calles, universidades, escuelas, fábricas. Estos símbolos de modernidad se contrastan con las montañas, las cascadas y la vegetación como raíces de la cultura mexicana. Pero hay otra raíz profunda, que un letrero de la película expresa así:

En nuestro México. bajo la misma luz, sobre la misma tierra. coexisten tradiciones y formas arcaicas con los elementos más avanzados de la vida moderna que hoy se mezclan sin cesar formando el rostro vigoroso del pueblo. Parte vital de esta muestra son los indios mexicanos que hace muchos siglos levantaron este paisaje de piedra. Los indios son verdaderamente las raíces del México que germina. Veremos ahora sobre rostros vivos (...) las virtudes intrínsecas de la raza: la abnegación, el sentido de la belleza, el estoicismo y la dignidad (02:32-03:25).

Otro texto nos confirma el elemento de autenticidad que propone la película, al afirmar:

Los interiores y exteriores de esta película son auténticos. Ninguna escena ha sido filmada en estudios cinematográficos. Los actores no son profesionales, son parte del pueblo mexicano (02:13-02:24).

Al afirmar la necesidad de salir de los cánones del cine de ficción de esa época, fundamentalmente hecho en estudios, Alazraki y colaboradores se alejaban así también del sistema de estrellas que se había construido en el cine nacional desde el exitoso lanzamiento de *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936). No interesaba a esta producción que un actor de renombre representara a un personaje popular o de la vida cotidiana, sino que se utilizaran personas del pueblo representándose a sí mismas. Esto le brindaría a la obra un elemento de veracidad que enriquecería el producto artístico e impactaría de manera diferente al espectador.

Ana Laura Lusnich enumera, como principales características innovadoras de esta cinta, las siguientes:

a) el interés de hacer visible en el cuerpo del relato sectores marginados de la población mexicana: los pueblos autóctonos y los sectores rurales sumidos en la pobreza, habitualmente ausentes de los films realizados en los años ´30 y ´40; b) la elección en algunos de los roles centrales de actores no profesionales, miembros de colectividades autóctonas, c) la intención de rodar en locaciones y de recorrer topografías distintivas del territorio mexicano.

Dichos elementos se presentan más enfáticamente en el relato “Las vacas”, que analizaremos a continuación.

### **1.1.2 “Las vacas”**

Se trata del primer episodio presentado después de la introducción. Tiene una duración de diecinueve minutos (3:27-21:50) y está dividido en tres secuencias. La primera presenta a los personajes, sus problemáticas y el escenario donde se desarrolla la historia. El fotógrafo Walter Reuter muestra para empezar, en un plano abierto, la inmensidad del paisaje desértico del Mezquital, frente a la pequeñez humana, proponiendo así al paisaje como un elemento narrativo y dramático. Esto parece haber sido inspirado por la película de Roberto Rossellini, *Alemania año cero* (1948) donde los paisajes, las calles y los edificios de una Alemania devastada por la guerra eran un recurso para expresar soledad y sufrimiento.



Fotograma de *Alemania año cero* (Roberto Rosellini, 1948).



Fotograma de *Raíces* (Benito Alazraki, 1953).

A diferencia del cine mexicano con discurso nacionalista de la “Época de oro”, donde el paisaje era parte de un mundo “edénico” muchas veces recreado en estudios, *Raíces* presenta entonces paisajes reales que expresan la penuria y la desgracia de una parte de la sociedad.

Esto lo observamos desde el encuadre inicial, en el que uno de los protagonistas camina solo con el cielo a cuestas. Vemos las nubes y los rayos solares que las atraviesan mientras escuchamos una voz que dice:

Ni pa qué se queja uno, ansina ha sido siempre mi tierra. Mi tata me decía que a las gentes del Mezquital nunca las quiso el cielo, que sus nubes son nada más una burla porque nunca dan agua. Yo creo que mi tata tenía razón. Todos los años hay mucha hambre.

Las tomas de esta escena finalizan con un contrapicado, donde la pantalla se divide entre el cielo y la casa de adobe de los protagonistas, la cual tiene una cruz en el techo que vigoriza lo dicho por la voz en *off*.

En el interior de la casa vemos a Martina trabajando de rodillas mientras su bebé llora. Ella la coge entre sus brazos y le canta. El viento resopla tan fuerte que tira la rejilla de un pequeño corral donde esta lo único con valor monetario que tienen, un guajolote que se escapa. Esteban, su esposo, tiene que perseguirlo entre la polvareda que se levanta por lo desértico del lugar. En esta escena el paisaje da una sensación de realidad que nos adentra en el contexto en el que viven los protagonistas. Con esas parcas imágenes y sonidos podemos entender la precariedad en la que están inmersos.

El hartazgo de Esteban ante esta situación se muestra cuando al entrar a la casa toma lo único que hay para comer y un jarro de agua mientras la cámara hace un primer plano enfocando su rostro; la composición de esta imagen deja ver al fondo una figura de la Virgen de Guadalupe. Él dice a Martina: “Estas gordas de cebada se hacen bola en la boca, no es comida de cristianos”. Mientras la cámara hace un *close up* a su rostro, ella contesta: “No se encuentra otra cosa, ¿qué quieres que haga?” Él responde: “Nada, Martina, sólo que se atorán en la boca. Vamos a ver si podemos ganar unos centavitos. Llévate los cinchos”.

Aquí termina la primera secuencia. En la siguiente, los protagonistas buscan una solución a su precariedad inmediata, al buscar vender su guajalote al dueño de la tienda del pueblo. Salen para esto de su casa, llevando con ellos a la bebé. Después de encontrarse en el camino con el primo de Martina y reflexionar sobre la pobreza en la que están inmersos, frente a ellos se encuentra la única vaca que hay en el pueblo y de la que es dueño don Remigio, el dueño de la tienda. El primo de Martina expresa refiriéndose a la vaca: “Miren qué gorda, seguro ha de comer mejor que nosotros”.

La pareja encamina su paso por un paisaje desértico donde el único que testigo de su andar es un perro que no les quita la mirada de encima. Al llegar al negocio que tiene un anuncio que dice –*Tienda mizta “Las vacas de Quiviquinta” propietario Don remigio-* y dos imágenes de *Pepsi cola* pegadas en la pared, se encuentran con el propietario, posicionado detrás de la barra y sirviendo leche en una jarra de vidrio para una mujer. Don Remigio pide: “Falta un veinte. Desde hoy vale ochenta el litro”. La mujer contesta, triste: “Sólo traigo un diez, don Remigio”.

Él responde: “Entonces, mijita, ¡desde hoy no hay leche!” y regresa la leche a su contenedor. Luego pregunta a Esteban y Martina, con tono retador: “Y ustedes, ¿qué quieren?” Esteban responde con otra pregunta: “¿No merca mis cinchitos, don Remigio? Están muy buenos, se los doy baratos.”

Recibiendo un rotundo “no” como respuesta, Esteban observa a Martina y decide ahora ofrecer su “guajolotito”. El tendero responde: “How much?”, haciendo gala de su supuesta superioridad. Después de escuchar la traducción a la frase, Esteban sugiere doce pesos. El tendero ríe y dice: “Ni que fuera ternero” y ofrece cinco. Martina se acerca y ruega que les dé nueve, en comida: “Estamos re fregados, don Remigio. Es lo único que nos queda”. Don Remigio se niega, toma el guajolote y lo lanza hacia la calle, sentenciando a la pareja con un: “¡A volar, mendigos!”

Esteban sale corriendo de la tienda detrás del guajolote mientras el llanto del niño que lleva a sus espaldas Martina refuerza la desesperación y el dramatismo de la escena. Comienzan a deambular y salen de ese espacio en el que fracasan sus esperanzas de obtener dinero para comer.

La tercera y última secuencia se abre con un encuadre contrapicado que muestra a los tres personajes (Martina amamanta a la bebé) y el guajolote, para dar paso a uno de los diálogos más duros del relato (14:15-16:07):

–Martina: Menos mal que la pobrecita no pasa hambre.

–Esteban: Pero tú sí, y me duele mucho. Tendré que dejarlas, me iré a buscar trabajo a otro lado.

–Martina: ¿No oíste lo que dijo mi primo? Él no jayó nada. No se encuentra trabajo por acá, Esteban.

–Esteban: Yo sí lo encontraré. Si no, pos robaré.

La cámara hace entonces un *close up* al rostro de Esteban, dejando ver sus rasgos curtidos por la pobreza, el tiempo y el medio ambiente, junto con sus ojos llorosos. El gesto resulta poderoso, auténtico, verosímil, y difícilmente hubiera podido ser representado por alguna de las estrellas cinematográficas de la industria.



Fotograma de la escena donde Esteban dice que está dispuesto a robar (15:58-16:06)

La escena se interrumpe con el sonido de un automóvil que se aproxima. Él se levanta abrazando su guajolote y camina apresurado hacia el coche. “¿No merca mi guajolotito?”, pregunta a los pasajeros. Ignorándolo, bajan del coche un hombre

y una mujer de clase alta, bien vestidos, que se dirigen hacia Martina. La han visto amamantar y le ofrecen ser la nodriza de su hijo a cambio de cierta cantidad de dinero. Después de regatear y frente a la renuencia de Esteban, Martina acepta irse con ellos. Le imponen como condición no poder llevar a su hija. Ella le entrega el bebé a Esteban diciéndole: “Ya lo hice. Dios dirá”. Él responde: “Ya dije que no”. Ella insiste: “Es porque te quiero mucho. Agárrala. Si don Remigio tiene su vaca, tú tienes la tuya”. La cámara hace *close-up* a su rostro. Luego se abre hacia un plano medio y le entrega al bebé. Un acercamiento muestra que, en muestra de respeto, ella besa la mano a Esteban y al mismo tiempo la de su hija.

Martina sube al coche mientras suena música que enfatiza el dramático momento. Se muestra a Martina ya dentro del coche en movimiento y a Esteban corriendo tras el automóvil, sin lograr alcanzarlo. La melodía de la radio en el coche resuena, dando paso al nuevo mundo al que se enfrentará la protagonista lejos de su familia. Resignado, el marido camina, con el guajolote, el bebé y el dinero hacia el horizonte. Al igual que al comienzo y de manera cíclica, el fotógrafo presenta magistralmente un plano general que muestra la profundidad del paisaje y su importancia narrativa y protagónica, donde se advierte la desolación ante el sacrificio, la abnegación, que visualmente nos podría remontar a una obra del pintor zacatecano Francisco Goitia.

Aquí termina la tercera secuencia y con ella el relato “Las vacas”. Podemos concluir que sus personajes están muy lejos del folklorismo que se mostraba en las cintas comunes del cine nacional. Esteban y Martina están envueltos en una problemática social y natural que sobrepasa sus posibilidades de reacción. Por más

que los protagonistas intenten una salida a sus problemas, la realidad los envuelve, evitando que alcancen lo que buscan y llevándolos hacia destinos insospechados.

Podemos concluir que *Raíces* presentó elementos cinematográficos, estéticos e ideológicos diferentes a la mayoría del cine mexicano realizado en ese momento. Lejos de representar ridículamente a la figura indígena o ponerla al servicio de un discurso nacionalista como muchas veces se mostró en películas de Emilio Fernández o, más adelante, en la película *Tizoc* (1956) de Ismael Rodríguez, mostró la situación familiar y comunitaria, extendiendo un mensaje de precariedad, estoicismo y solidaridad de las comunidades campesinas. De esta forma, una imagen cinematográfica creativa, se convirtió en una denuncia social.

*Raíces* mereció el premio de la Crítica Internacional en el Festival de Cannes en 1955 y Alazraki recibió en México el Ariel de Oro como Mejor Director del año. Significativamente, este último premio le fue otorgado “por representar una mayor aportación a la cinematografía experimental”. (García Riera, 1993: 44) La película tuvo también éxito de público cuando pudo estrenarse, tardíamente, debido a sus inusuales mecanismos de producción.

## **1.2 *El despojo* (1960)**

### **1.2.1 La película**

Ocho años después de *Raíces* se realizó en México un nuevo trabajo cinematográfico que también mostraba una estética diferente y una crítica social.

Pero *El despojo* no sólo aportó elementos de realidad tomados del documental o del neorrealismo, sino también recursos poéticos, experimentos con el montaje y otras herramientas visuales que ayudan a explorar el interior de los personajes dando gran importancia a la imagen onírica como elemento narrativo.

Puede decirse entonces que *El despojo* inaugura el cine experimental de la década de los años sesenta en México. Filmado con mínimo presupuesto, el cortometraje realizado entre los fotógrafos Antonio Reynoso y Rafael Corkidi y el escritor Juan Rulfo fue uno de los primeros intentos de hacer una cinta propositiva fuera de los cánones de la industria, además de utilizar el dispositivo cinematográfico para reproducir el complejo universo literario rulfiano (Rodríguez, 2016: 1).

Antes de elaborar este trabajo, los realizadores ya habían estado en contacto. Antonio Reynoso, quien nació en Toluca en 1923, estudió pintura con Manuel Rodríguez Lozano y fotografía con Manuel Álvarez Bravo. Previamente a *El despojo* realizó el cortometraje *Perfecto Luna* (1959). Reynoso también se dedicó a la pintura, fue arquitecto y poeta. Su interés en el arte cinematográfico fue tanto que fundó Cine Foto al renunciar al Sindicato de Trabajadores de la industria Cinematográfica para producir sus propios trabajos. Rafael Corkidi, además de ser su operador, lo asistió en este proyecto. Éste había nacido en la ciudad de Puebla, el 20 de mayo de 1930. Su carrera cinematográfica inició a principios de los años cincuenta, al trabajar en los noticieros *Cine Mundial* y *Cinescopio*; posteriormente fotografió *Tajimara* (Juan José Gurrola, 1965). Y más adelante su reputación creció

al laborar con Alejandro Jodorowsky en películas como *Fando y Lis* (1967), *El Topo* (1970) y *La montaña sagrada* (1972). (Garmendia, 2011)

Un elemento esencial en la realización de *El despojo* fue el escritor Juan Rulfo. Nacido el 16 de mayo de 1917 en Apulco, en el distrito jalisciense de Sayula, Rulfo creció entre su localidad natal y el cercano pueblo de San Gabriel, villas rurales dominadas por la superstición y el culto a los muertos. Al final de la década de los veinte y el inicio de la de los treinta sufrió allí las consecuencias de las luchas cristeras en su familia más cercana. Una de ellas, que se ve reflejada en el guion que hizo para *El despojo*, fue el asesinato de su padre. Esos primeros años de su vida habrían de conformar en parte el universo desolado que el escritor recreó en su breve pero brillante obra. El libro de cuentos *El llano en llamas*, de 1953, y una única novela, *Pedro Páramo*, de 1955, bastaron para que Rulfo fuese reconocido como uno de los grandes maestros de la narrativa hispanoamericana del siglo XX.

La unión de estas tres personalidades dio como resultado *El despojo*, trabajo cinematográfico filmado en blanco y negro, 35mm y doce minutos de duración. Se trata de una producción independiente cuyos escasos recursos materiales fueron suplidos con interesantes recursos artísticos. El lenguaje cinematográfico de Reynoso y Corkidi, y el lenguaje literario de Rulfo, convergen de manera poética al presentar realidades y sueños a la vez, mostrándonos un mundo agobiante y desolador a través de la historia de Pedro, un humilde campesino que vive acosado por un cacique.

El siguiente resumen se basa en Garmendia (2011): Teniendo como telón de fondo órganos y nopales, atento, vigilante, surge un hombre y cuando está seguro

de que nadie lo ve, cruza sigilosamente un llano desolado. Lleva un guitarrón a cuestas y se sienta a descansar. La cámara encuadra el rostro de este hombre, con diversas tomas y utilizando ligeras disolvencias que representan el paso del tiempo. Tenemos frente a nosotros a un hombre que se mezcla con el paisaje. A través de una voz en *off* podemos escuchar su pensamiento, una reflexión que sintetiza la situación, su estado de ánimo y propósitos:

Ora no puedo volverme atrás. Tengo que llevarme a mi mujer y a mi hijo. Ora que si se me atraviesa don Celerino, pos ya Dios dirá. Pero lograré mi propósito. Y si me quitan la vida, pos qué me importa. Al fin y al cabo, ya le perdí el amor hace tiempo. Está bien que se quede con mi tierra, mis adobes y mis tejas. Pero nunca se quedará con mi mujer. Me la llevaré para lejos y para nunca. (00:39-1:30)



Fotograma de la escena con el monólogo que deja ver las intenciones del protagonista

(00:33-00:42)

De entrada, vemos que la película da gran importancia a elementos del cine documental como la utilización de actores no profesionales, la puesta en escena de temas sociales y la utilización del paisaje como recurso narrativo; este último, de hecho, llega a constituirse como un interlocutor más que vamos descubriendo conforme el personaje se acerca disimuladamente a un poblado de casas semiderruidas y aspecto abandonado. Aquí Reynoso y Corkidi hacen una referencia a lo narrado por Rulfo en *Pedro Paramo* y algunos de sus cuentos, y también a lo mostrado en sus fotografías, al presentar ciertas atmósferas polvorientas y elementos como puertas y ventanas que se entreabren o se cierran a su paso.

En la siguiente escena, el personaje es observado por mujeres que cargan su rebozo. En un primer plano se muestra una boca de dientes descuidados que lo interpela con desagrado para preguntarle: “¿No te dije que no quería verte más por aquí?” En este punto aparece el cacique, don Celerino, en el umbral de lo que podría ser la presidencia municipal. Pedro saca una pistola de entre sus ropas y su voz por primera vez se escucha enérgica, determinada, mostrando que está seguro de lo que va a hacer. Mientras se escucha “¡Nomás he venido a esto!”, lo abate a tiros.

Para intensificar la emoción de la escena se utilizan sonidos parecidos al golpeteo de un corazón, hechos con una cacerola. Don Celerino lo balea por la espalda. El guitarrón de Pedro se muestra en primer plano mientras el cuerpo de Pedro da un giro y se desploma hacia atrás. La escena se congela e inmediatamente después, mediante una disolvencia, nos trasladamos a la siguiente secuencia. A partir de ese momento todo será un sueño, un anhelo del protagonista de lo que pudo haber pasado.

Mediante un paneo de derecha a izquierda aparece el hombre, con un machete en la mano. Corre entre un rebaño de borregos. El paneo se detiene frente a dos árboles que enmarcan el caminar presuroso de este hombre, hasta que un corte nos traslada junto a este personaje, en otro tiempo y espacio, donde lo vemos entrar, por una puerta ruinoso, a una casona abandonada. Dentro de ésta aparece una mujer que vela a un niño en un petate, a la luz de una vela.

El hombre con voz apresurada y esperanzada relata lo que acaba de hacer: “¡Cuíjete, Petra! Vine por ustedes. ¡Acabo de acabar con ese hombre que nos trajo la desgracia!” La mujer, en voz baja y desanimada, responde, dando entrada en un *close up* a un cuarto personaje de la historia, el hijo de aquel hombre: “Pero Lencho no puede andar. Está con parálisis desde que lo aporrearón por defenderme”. Esto nos acerca más a los problemas en los cuales están sumergidos estos personajes y por extensión la sociedad en la que se desarrolla la historia. Pedro responde: “Eso ya lo arreglaremos de algún modo. Junta cuanto tengas. Pero apúrate, que se nos está yendo el tiempo”. Petra obedece. De un jarrito saca unas monedas y se las entrega a su esposo: “Esto es todo mi guardado”. Él le cubre la cabeza con un ayate y carga al niño. Ella toma un cántaro de barro y los tres abandonan la casa.

Las siguientes tomas siguen el paso de la familia que cruza las calles vacías del pueblo y llega a un portal rodeado por arcos. El hombre se arrodilla y cubre con su sombra al niño, al que toma en brazos. Captados por la cámara en primer plano, padre e hijo esperan, mientras en un segundo espacio, detrás de ellos la mujer entra a una tienda, dejando el cántaro en el umbral. Petra entra a aquel lugar con la vasija y sale sin ella para entregarle a su esposo algunos billetes y continuar con su andar.

Prosiguen su huida. A la salida del pueblo, aparece frente a la cámara un personaje que los contempla. Es un hombre de barba despeinada, ropas viejas y sombrero estropeado. Ellos pasan con temor y sin verlo. Pedro comenta: “¡Qué bueno que no nos cruzamos con el nahual!” Prosiguen su camino por la serranía sin límites. En el siguiente descanso, Petra pregunta: “¿Y a dónde nos llevas, Pedro?”. Él responde expresando con gran anhelo lo que nunca ocurrirá: “A un lugar donde nos libremos por siempre de la gente de Hermida... Allá donde vamos es tan verde la tierra que hasta el cielo es verde –y, dirigiéndose a su hijo desfalleciente–: Allí no te lastimará nadie. Podrás jugar sin que te muerdan las espinas y las víboras”.

La cámara sigue a los tres personajes muy de cerca, casi al hombro de Pedro, y en un recodo del camino se topan de nuevo con el llamado nahual. No parecen verlo cuando pasan a su lado, pero sienten esta persecución que afirma un augurio de su presencia. Petra dice; “Apúrate, Pedro”, y él enfatiza: “¡Ánimo, Lencho! ¿No ves que el nahual nos viene persiguiendo?”.

Llegan a un pueblo fantasma. Las casas no tienen techo, puertas ni ventanas, y en las habitaciones vacías han crecido arbustos y magueyes. Se acomodan en una de ellas, pero el niño yace inerte sobre el ayate. “¡Búllelo, búllelo, que se nos está enfriando!”, pide Petra. Pedro lo hace, pero es inútil: Lencho no reacciona.

El niño es sepultado en medio del llano. Sus padres colocan piedras sobre su sepultura, en la que clavan una cruz blanca. El juego que se hace con el tiempo se hace notar aquí, cuando Pedro, en presente, recuerda o imagina el pasado: Petra amamanta a su niño, cuando pequeño, y luego se muestra con el pelo suelto y el pecho descubierto.



Fotograma de la escena del entierro del hijo de Pedro y Petra (11:22-11:28)



Fotograma de la escena donde Pedro imagina desnuda a Petra después de la muerte de su hijo(11:03.11:08)

Cuando la imagen de la mujer le da la espalda, volvemos al tiempo presente, en el que Pedro se desploma por los balazos del cacique. Precisamente en el lugar donde comenzó su sueño y su anhelo, lo vemos caer en cámara lenta en el momento de su muerte.



Fotograma de la escena final donde Pedro cae muerto y se muestra el juego con el tiempo, ya que es la misma escena que vimos al inicio, donde empieza su sueño (11:29-11:35)

El protagonista de *El despojo* deambula en una zona intermedia entre la vida y la muerte; y al recordar reconstruye su vida, logrando que el pasado se convierte en presente y la muerte se confunda e identifique con la vida. Solo que, en este caso, el recuerdo del hombre que agoniza es el recuerdo de algo que no fue, de una huida y un anhelo que nunca se realizó. Lo cual deviene en una amarga ironía: aún

en ese tiempo subjetivo, dilatado entre el penúltimo y el último latido de su corazón, Pedro ve frustradas sus esperanzas de llegar con su familia a ese paraíso en tierra que describe como un sitio en que “es tan verde la tierra que hasta el cielo es verde”.

*El despojo* es, en resumen, una cinta en la que el tiempo se rompe una y otra vez en el instante de la muerte, donde los segundos se vuelven vidas enteras condenadas. Como ya se mencionó, también es muy breve: tiene sólo doce minutos. Sin embargo, como apunta Garmendia:

...la profundidad alcanzada es la misma a la que llegan algunos cuentos, también brevísimos, de *El llano en llamas* (...) Brevidad que es dosificación de esencias, pureza de líneas, expresividad de silencios y vacíos. (...) En efecto, la narrativa y el cine clásico anterior hubieran expandido la anécdota, añadido detalles y subtramas, externado opiniones y juicios históricos, sociológicos o políticos (...) El método de Rulfo es el opuesto: omitir, sugerir, implicar; y de ello es consciente Antonio Reynoso, gracias a su experiencia como fotógrafo: dejar que la imagen hable. (2011)

Pero no sólo por esta razón se relaciona directamente *El despojo* con los cuentos de *El llano en llamas*. También hay evidentes vínculos en los motivos temáticos de, por ejemplo, “¿No oyes ladrar a los perros?”, donde otro padre angustiado vaga, con su hijo agonizante a cuestas, por un monte. Y, en general, la película tiene que ver “con el monólogo interior, la simultaneidad de planos, la introspección, el paso lento y la vigilia delirante” de la obra del escritor jalisciense (Garmendia, 2011).

Al margen de su relación con la literatura, podemos concluir que pocas veces la realidad indígena y campesina había sido llevada a las pantallas del cine nacional con tal fuerza y honestidad. En este sentido, *El despojo* marca una continuidad con la propuesta de *Raíces* que, como hemos visto, fundó un nuevo tipo de representación de los estratos populares mexicanos.

### **1.2.2 Realización y recepción**

Corkidi mencionó que, al presentar a Rulfo la idea de hacer una película con escritos suyos, éste, al principio, se vio renuente a hacerlo:

...le dije que Antonio Reynoso y yo queríamos hacer algo con él. Se enojó mucho, dijo que sus cuentos no eran cinematográficos, que pensara yo en otras cosas. Le dije que pensábamos lo contrario, que habíamos comprado un cuento y que como él conocía muchos lugares que me dijera donde lo podía yo filmar (Yanes, 1996: 42).

Al ver que lo de llevar uno de sus cuentos al cine no era tan mala idea, finalmente Rulfo aceptó:

Entonces me dijo que había un lugar muy bonito en Ixmiquilpan. Lo animamos y vino con nosotros. Cuando llegamos cambió la historia, hizo una especial. La escribía en las noches y nosotros la filmábamos en el día. Así fue como empezamos a relacionarnos y nos hicimos amigos. Me tomaba muy en cuenta por el esfuerzo que habíamos hecho con sus cosas. Él nos dijo

que lo único que rescataba de su obra en el cine era *El despojo*. (Yanes, 1996: 42)

Reynoso mencionó por otra parte que los fines de semana iban a un pueblo al Estado de Hidalgo, al norte de Ixmiquilpan, que tuvo minas en una época “muy grandes y bonitas”, y cuyo ambiente recordaba a la literatura de Rulfo, pues “todo parece que se está deshaciendo, como en los cuentos de Juan. En ese mundo solo se percibe gente por los huecos de las puertas y el polvo que se está cayendo de las ventanas”. (Yanes, 1996: 58).

Sin guion previo ni plan completamente definido, Reynoso y Corkidi realizaban filmaciones al mismo tiempo que Rulfo escribía los diálogos que debían acompañar a las imágenes (Rodríguez, 2016: 1). De esto surgió un guion de rodaje que implicaba la creación de ciertos personajes. Reynoso recordó:

Yo le dije a Juan: “¡Oye, necesitamos algo así en la historia, como la negación de la vida” y se le ocurrió el personaje del Nahual, una fuerza que persigue a los demás, y que surgió de la negación de la vida! Después se le ocurrió que toda la historia sucediera cuando muere el personaje (Yanes, 1996: 58).

Por otra parte, el cineasta contó que escogieron a los personajes en la misma zona de la filmación. Es decir, el contexto alimentó la realización de la película, un poco a la manera del cine documental. Por ejemplo, el niño que aparece era hijo del presidente municipal y la muchacha una mujer que vendía comida los domingos en el pueblo. Otro personaje, era un hombre “ciego, paralizado, y creo sordo también,

de esas personas que no sabes cómo pueden vivir, esas cosas extrañas que hay en los pueblos nos surgió el personaje” (Yanes, 1996: 58).

En la etapa de posproducción, se agregó la música a la película, que Reynoso afirmó había sido grabada por un americano, quien se la obsequió; también recordó que estaba interpretada con instrumentos prehispánicos, y que uno de ellos “sonaba como un corazón, no sé qué sería. También había la grabación de una fiesta yaqui con muchísima gente, ruidos y gritos.” (Yanes, 1996: 58)

Por un tiempo la película se consideró perdida, pues Corkidi, quien custodiaba los negativos, los depositó en la Cineteca Nacional, y se supuso que ahí se quemaron en el incendio de 1982. (Yanes, 1996: 58) Sin embargo, la cinta fue rescatada a partir de un positivo por Julio Pliego, y fue incluida en un cortometraje suyo para la televisión dentro de la serie “La memoria”. Más recientemente *El despojo* formó parte del documental Antonio Reynoso, en la serie “Garbanzo de a libra” de Canal 22. La película puede consultarse actualmente en la plataforma Youtube.

Entre los comentarios hechos a la obra destacan el del periodista y escritor Salvador Elizondo, quien tiempo después de haber sido realizada y exhibida, escribió una nota en la que decía:

...película basada en un *recit*, improvisado y verbal, de Juan Rulfo. Imágenes obsesivamente bellas enmarcan la narrativa hipnótica de Rulfo. Construida sobre la base de una gran elipsis dramática, la película adolece, sin embargo, de defectos de dirección. Se dijera una película hecha a base de presencia. La vaguedad poética disloca aquí el sentido de la continuidad. Hay momentos

sin embargo en que se tocan las esencias y eso es tal vez debido a la más importante de las presencias: la de Rulfo (*Nuevo Cine*, núm. 3, agosto de 1961: 9).

Este reconocimiento resulta muy significativo para el propósito de este trabajo. Como se verá en el siguiente capítulo, Elizondo perteneció al grupo Nuevo Cine, que encontró en *El despojo* uno de los antecedentes de su propia producción experimental.

Como conclusiones a esta sección, puede afirmarse que, en cuanto a las relaciones del cine con la obra literaria de Rulfo, los paisajes impresionantes del Mezquital como recurso narrativo, las apariciones sobrenaturales y la música indígena distorsionada, contribuyeron a crear un mundo análogo al del escritor. De hecho, Rulfo mismo parece haberlo reconocido, pues según Reynoso, “nos dijo que lo único que rescataba de su obra en el cine era *El despojo*” (Yanes, 1996: 42) mientras que Corkidi afirmó por su parte que después de *El despojo*, Rulfo les obsequió el cuento de *El llano en llamas* “Anacleto Morones”, que nunca pudieron realizar porque nunca tuvieron el dinero necesario para hacerlo.

En cuanto a los aspectos experimentales y de vanguardia dentro en la cinta, puede concluirse que uno de sus rasgos fue la descripción fragmentada del tiempo y el espacio y la incorporación de elementos del cine documental en la elaboración del guion y la realización, en particular en la elección de actores en el sitio mismo de la filmación. Por otro lado, también son rasgos distintivos de este tipo de cintas

el que la identidad de los personajes no dependa tanto del desarrollo de sus historias, sino de sus acciones y su contexto.

A pesar de la pobre distribución de que fue objeto, la película se puede considerar como uno de los prolegómenos de la modernidad fílmica en México. Por lo argumentado en esta sección, no es exagerado decir que *El despojo* marca un hito en la cinematografía mexicana. Con esta película, Reynoso, Corkidi y Rulfo dieron ejemplo de lo que podía ser un cine realista hasta cierto punto documental y no folclórico que trataba de no caer en los clichés, teniendo como principal objetivo un contenido artístico donde se dejó hablar a la imagen llevándola hasta niveles poéticos, oníricos que, junto con la música, tuvieron gran importancia expresiva.

## Capítulo 2

### Nuevo Cine

#### 2.1 El grupo

En su descripción de la situación del cine mexicano a principios de los años sesenta, Rossbach y Canel afirman que éste enfrentaba una grave crisis, por distintas razones. La realización de cintas se redujo considerablemente respecto a los años precedentes, los géneros populares (como la comedia y el melodrama ranchero) declinaban y las grandes estrellas del periodo anterior habían muerto o estaban en decadencia (1988: 47). Incapaz de encontrar un nuevo Pedro Infante o un nuevo Jorge Negrete, la industria se dedicaba, de acuerdo con Emilio García Riera, a “aprovechar el auge de la música juvenil de los países anglohablantes para intentar (...) ganar el interés de un enorme público de clase media constituido en su mayoría por jóvenes” (citado en idem). A esta crisis de producción se sumaba, de manera igualmente importante, “una decadencia artística que tenía sumergidas a las películas mexicanas en niveles ínfimos de calidad” (Miquel, 2010: 44) Y, por otra parte, la existencia de injustas trabas sindicales impedía a las nuevas generaciones ingresar a la industria cinematográfica para realizar películas. Frente a esta situación, una decena de jóvenes fundaron el grupo Nuevo Cine con el propósito de emprender una serie de acciones dirigidas a contribuir,

como ellos mismos expresaron, a “la superación del deprimente estado del cine mexicano” (*Nuevo Cine*, núm. 1, abril de 1961: 3).

El grupo estuvo integrado, entre otros, por Emilio García Riera, José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, José Miguel García Ascot, Gabriel Ramírez, José Luis González de León, Julio Pliego y Carlos Monsiváis. Una vez que quedó formalmente constituido, sus integrantes se dieron a la tarea de editar una revista que les permitiera difundir sus ideas. Ayala Blanco menciona que casi todos los integrantes de *Nuevo Cine* tenían algún tipo de formación universitaria y leían revistas norteamericanas y francesas sobre cine (1968: 84). Una de sus más importantes fuentes de inspiración fue, de hecho, la francesa *Cahiers du Cinéma*, publicada por un grupo de críticos quienes más adelante se convertirían en los cineastas de la Nouvelle Vague (o Nueva Ola). En su *Historia documental del cine mexicano*, García Riera registró que:

Sólo algunos miembros de *Nuevo Cine* éramos lectores asiduos y aun fervientes de la revista parisiense *Cahiers du Cinéma*, pero creo que en todos influyó mucho lo ocurrido con esa publicación animada entre otros por quienes ya eran o sería parte medular de la llamada Nueva Ola de directores de cine francés (...) De ahí que *Nuevo Cine* diera importancia capital a la publicación de una revista: si seguíamos el ejemplo francés, podría darse entre varios de nosotros el salto de la crítica a la realización (1994: 18).

De esta forma, siguiendo el ejemplo de los franceses, entre abril de 1961 y agosto de 1962, con un presupuesto raquíptico, sin apoyo oficial, con sólo dos o

tres anunciantes y una tirada modesta de apenas mil ejemplares, el grupo editó siete números de *Nuevo Cine*, publicación que, a pesar de su breve trayectoria, resultó determinante “para entender la evolución del cine mexicano, así como de la cultura fílmica de este país a lo largo de las últimas décadas del siglo pasado” (Aranzubia, 2011: 101).

*Nuevo Cine* fue una publicación, que originalmente se pretendió bimestral, en la que, luego de una editorial, venían secciones de ensayos, crítica de estrenos, y reivindicación de películas y cineastas. Los textos publicados con frecuencia rebasaban la categoría de notas críticas para pasar a la de ensayos en los que no solo se trataba acerca de películas y directores, sino que también podían ser sobre intérpretes como Gary Cooper, Cyd Charisse y James Dean; géneros como el *western* y el cine experimental, o incluso tendencias de algunas cinematografías nacionales, representadas por textos acerca de la moral sexual en el cine mexicano o la influencia del teórico André Bazin en el nuevo cine francés.

Entre los contenidos del primer número destacó la descripción de los propósitos del grupo, en un manifiesto firmado por todos sus integrantes. En cuanto a las acciones dirigidas propiamente al campo del cine, proclamaron en ese documento que la industria debería abrir las puertas a una nueva promoción de cineastas, que diera cauce a su capacidad para hacer un tipo cine distinto al que realizaban en esos momentos las viejas generaciones. Afirmaron también una libertad de expresión irrestricta, pues el cineasta creador tenía tanto derecho como el literato, el pintor o el músico a expresarse libremente. También abogaron por

que las películas documentales y experimentales tuvieran apoyo y pudieran ser exhibidas al público en condiciones adecuadas. Y finalmente, propusieron la formación de un instituto de enseñanza dedicado a la formación y el impulso de nuevos realizadores.

Por otra parte, el manifiesto proponía también acciones en el campo de la cultura cinematográfica, insistiendo en la necesidad de crear publicaciones especializadas que orientaran al público respecto a los asuntos fílmicos. Naturalmente una de esas publicaciones era la revista, de la que si bien sólo llegaron a circular siete números, resultó un medio fundamental para dar a conocer las propuestas de los integrantes del grupo y plantar inquietudes que serían secundadas con iniciativas complementarias (no necesariamente realizadas por sus integrantes), por ejemplo al fundarse en 1964 el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México, la primera escuela local de cine, así como con la organización de diversos cineclubes en la Ciudad de México y en el resto del país.

Rosbach y Canel citan a Jorge Ayala Blanco para apuntar que en los textos aparecidos en *Nuevo Cine* sus autores buscaban “investigar a fondo el significado de una película, sus resonancias sociológicas, su ubicación dentro de las corrientes estéticas del cine y el sentido que adquiere al referirla a la trayectoria personal de su realizador” (1988: 49). Y Miquel concluye que esta modalidad ensayística, nueva en la cultura mexicana, contó pronto con amplias posibilidades de difundirse al crearse dos colecciones de libros, Cine Club de la editorial privada ERA y Cuadernos de Cine de la Coordinación de Difusión Cultural

de la UNAM, en las que aparecieron una gran cantidad de textos originales y traducciones de prácticamente todos los redactores de la revista (Miquel, 2010: 50). Podría decirse que este campo fue el que experimentó de manera más inmediata las principales repercusiones de las actividades del grupo. Como escribe Miquel, como consecuencia de este impulso

En los años sesenta y setenta se incrementaron las ediciones de libros de cine y se desarrolló a niveles no conocidos antes la crítica independiente y el ensayo sobre el séptimo arte en periódicos y revistas, lo que al fin de cuentas posibilitó el surgimiento de un público lector más o menos amplio acostumbrado a normar su gusto en la reflexión que partía de estos textos (Miquel, 2010: 52).

Pero la intensa actividad de Nuevo Cine no sólo se circunscribió a la cultura escrita, pues sus miembros también incursionaron en actividades de difusión cinematográfica, como la organización de conferencias, cursos y cineclubes. Por ejemplo, en el número 1 de la revista se anunció el inicio de los cursos ofrecidos por el Centro Experimental de Cinematografía, dependiente del Instituto Francés para América Latina, dedicados a teoría cinematográfica a cargo de Salvador Elizondo y a historia del cine a cargo de José de la Colina (*Nuevo Cine*, núm. 1, abril de 1961: 31).

Entre los aportes que dejó el grupo, probablemente los más importantes hayan sido dos. Por un lado, la reivindicación de la responsabilidad creativa del director y, por otro lado, el reconocimiento de la fidelidad al placer en la recepción

del cine. García Riera escribió en sus memorias que en estas dos instancias también siguieron el ejemplo de los críticos de *Cahiers du Cinéma*. En esa revista, según dijo, él comenzó a enterarse de una “política del autor”

...que, según veo, tiende a conciliar mis propios gustos “inconfesables” con los valores de la cultura cinematográfica, y que me “da permiso” de disfrutar a gusto *Cantando bajo la lluvia*, por ejemplo (...)

Lo que me causó la lectura de François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jaques Rivette o Eric Rohmer (...) fue (...) el reconocimiento. (...) La enseñanza que yo deduje de su ejemplo fue capital: si el cine ha sido tu placer de siempre, se le fiel a ese placer (...)

Placer es juego, y el juego placentero consistiría para la nueva crítica en descubrir los cineastas que de verdad le gustaban a uno y que debían imponerse como valores verdaderos, desplazando a los ídolos falsos (1990: 92-93).

La política del autor –o el considerar a los directores como los autores de las películas– será así una de las marcas definitorias de esta generación. Y, en consecuencia, también el respeto a la independencia de los realizadores y su libertad creativa frente a las exigencias industriales, lo que casi inevitablemente llevaba a la reivindicación de un cine realizado con pocos recursos y con historias “enfocadas más hacia la intimidad de los personajes que hacia su dimensión colectiva” (Rodríguez, 2012: 102). Un recurso, justamente, que se manifestó en la principal producción cinematográfica del grupo.

## 2.2 *En el balcón vacío* (1961)

Una de las aportaciones fundamentales del grupo Nuevo Cine fue la realización de una especie de manifiesto fílmico, que dirigió José Miguel García Ascot en 1961 con el título *En el balcón vacío*. La película es destacable tanto en su realización como en su concepción, y desde el momento de su estreno y hasta la actualidad se ha destacado su significación para el cine mexicano. En su artículo “*En el balcón vacío* y el Nuevo Cine”, Juan Rodríguez, cita, entre otras, las siguientes opiniones: para el funcionario cinematográfico cubano Alfredo Guevara el film era “la antítesis del cine conformista y vacío que encarnan viejecitas lloronas, pecadoras arrepentidas y sacerdotes mosqueteros. No lo hubiera rodado un director 'sindicado' y mucho menos la industria oficial”; dijo la ensayista Elena Poniatowska, con él inició “en cierto modo, una etapa distinta del cine mexicano”, y para Emilio García Riera, historiador español radicado en el país, la cinta fue “la única cinta verdaderamente independiente filmada en México durante la primera mitad de los sesenta, antes de la celebración en 1965 del 1er. Concurso de Cine Experimental” (2012: 94). Por otra parte, el escritor Salvador Elizondo afirmó que “de todas las actividades que han surgido en el seno del grupo Nuevo Cine, es la filmación de esta película la más ambiciosa” (1961: 9) y el historiador Eduardo de la Vega Alfaro escribió que la cinta “sintetizó el espíritu y las aspiraciones del grupo Nuevo Cine. Con una sensibilidad poco común, García Ascot desarrolló una crónica íntima y desgarradora en la que los recuerdos de infancia y su choque con la realidad del presente testimoniaban la vida de toda una generación” (1988: 79).

José Miguel García Ascot fue un poeta, ensayista, cineasta y publicista nacido en Túnez el 24 de marzo de 1927 y muerto en la Ciudad de México el 14 de agosto de 1986. Llegó muy joven al país, donde estudió la licenciatura y la maestría en Filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. A fines de los años cincuenta tuvo participación como organizador de un cine club y realizador de noticieros cinematográficos, y en el periodo inmediatamente posterior a la Revolución Cubana, hizo en la isla dos cortos, titulados *Un día de trabajo* y *Los novios*, incluidos en la película *Cuba 58* (1962). En los años sesenta, en México, hizo periodismo cultural, participó en el lanzamiento del grupo Nuevo Cine y filmó la película-manifiesto de ésta (Mateo Gambarte, 2015: 47 y siguientes).

García Riera, quien participó en la producción como ayudante de dirección, relató en un texto aparecido en su columna “El cine” para la *Revista de la Universidad*, que, a principios de 1961 María Luisa Elío, José Miguel García Ascot y él escribieron el guion de *En el balcón vacío*, basándose en cuentos de la primera. Después, durante cuarenta fines de semana, este grupo de amigos se citó con el fotógrafo José María Torre y los actores para filmar las escenas en los escenarios elegidos, lugares de la Ciudad de México que podían pasar por españoles, como el Ateneo Español, el Parque Lira o el Colegio Madrid. El costo final de la cinta de una hora de duración, hecha en 16 mm y blanco y negro, fue de 35 mil pesos (*Revista de la Universidad*, junio de 1962: 27).

García Ascot, García Riera y Elío eran españoles, exiliados en México con sus familias después de la derrota de los republicanos en la Guerra Civil española

de 1936-1939. Era natural que se manifestara esta condición en esta primera cinta en la que participaban. Sin embargo, el tema profundo de la película es otro, como relató García Riera:

En ningún momento pensamos en hacer una crónica de lo que es y representa la guerra y la emigración españolas como fenómeno político y social. Todo ello no es sino el elemento contingente que hace más dolorosa y definitiva la ruptura con la infancia para la protagonista, la línea que la separa de un pasado irrencontrable. Como es natural, ese elemento no por contingente y anecdótico dejó de tener para nosotros implicaciones emotivas muy fuertes (...) Pero, insisto, el tema de la película no es la guerra de España, sino “la búsqueda del tiempo perdido” (*Revista de la Universidad*, junio de 1962: 27).

De cualquier forma, como afirma Rodríguez, la película ha sido señalada por los historiadores del exilio republicano

...como una de las escasas muestras de cine hecho por exiliados que aborda la problemática del exilio, lo que a veces ha comportado que los estudios sobre ella dejen en un segundo plano su valor cinematográfico y su aportación a lo que genéricamente ha sido denominado como “nuevo cine”: la voluntad de renovación que se manifiesta en el arte cinematográfico desde finales de década de los cincuenta, tanto en Europa y Estados Unidos, como en toda América Latina (2015: 93).

Pero evidentemente, desde su misma filmación, *En el balcón vacío* podía reconocerse como una película distinta a la producción general de su tiempo en México. Ya García Riera subrayó que la expresaba una de las propuestas del

grupo Nuevo Cine, según la cual “para hacer una película larga no es absolutamente necesario ese ejército que suele hacerse cargo de las filmaciones profesionales” (2007: 43). Este autor mencionaba luego que por eso tanto el equipo técnico como el cuerpo de intérpretes habían sido muy reducidos. Y en cuanto a éstos, conforme a las prácticas del neorrealismo y de algunos integrantes de la Nueva Ola francesa, se habían elegido actores no profesionales, entre ellos “una niña para encarnar el papel principal de la película y se tuvo la gran suerte de encontrar a Nuri Pereña, de nueve años. Nuri en realidad nunca se enteró de que se trataba de un film en el que intervenía, pero García Ascot supo utilizar bien su emotivo rostro y su presencia nada vulgar” (*Revista de la Universidad*, junio de 1962: 27). Los otros intérpretes de la película, que incluyeron a la co-autora del guion María Luisa Elío, Alicia Bergua, Fernando Lipkau, Álvaro Mutis y otros, tampoco eran profesionales. De esta forma, desde su preparación, *En el balcón vacío* comenzaba a distinguirse de las producciones regulares de la industria cinematográfica establecida. Pero en su estructura hubo además otros elementos distintivos, de carácter experimental.

En un texto titulado “Un profundo desarreglo” (*Nuevo Cine*, marzo de 1962: 4-8), García Ascot propuso que cualquier tipo de evolución formal en el cine debería nacer de la necesidad de tratar los temas de una manera distinta, y que esa evolución debería manifestarse en la aparición de nuevos planos, por ejemplo, planos en profundidad o encuadres que definieran una posición particular del realizador respecto a la realidad filmada. Esa perspectiva tendría que estar al servicio de una representación formal que permitiera rebasar lo usualmente

representado, o, en otras palabras, para expresar lo todavía inexpresado. Así el cine penetraría “en los caminos apenas rozados anteriormente del mundo interior del hombre”, un mundo que era, según el articulista, el centro de las preocupaciones más evidentes del mundo actual. Sus temas característicos serían el tiempo, la memoria, el deseo, el sueño, que no eran substancialmente más que subtemas de un núcleo esencial, lo comunicable.

En buena medida, *En el balcón vacío* es una ilustración de estas tesis. El argumento narra dos momentos en la vida de una mujer llamada Gabriela: uno cuando es niña y tiene que abandonar su casa en la ciudad española donde vive por los efectos de la guerra, algo muy doloroso, confuso y difícil de entender para ella, y el otro, cuando años después, como mujer madura, vive exiliada en la Ciudad de México, tratando de sobrellevar la nostalgia del hogar perdido y del tiempo transcurrido. En la historia, entonces, la ciudad española representa el final de su infancia, la guerra, el miedo, la muerte y la incertidumbre, mientras que México es un espacio para reflexionar sobre el tiempo que se fue y que se llevó parte de su experiencia.

De ese modo, el tiempo es, como señala Elizondo, “el principal personaje” de la película. De hecho, el crítico celebraba la aparición en México de la primera obra que era expresión “de una nueva concepción cinematográfica” que abordaba como tema “el tiempo y la imposibilidad de recuperarlo” (1962: xviii) y que había aparecido antes en obras de la Nueva Ola francesa. Pero otro personaje, relacionado obviamente con éste, era la memoria. Y para analizarla el director incluyó tratamientos novedosos al mostrar, por ejemplo, la dialéctica entre el

pasado y el presente que se da en el mundo interior de la protagonista.

García Ascot logró por medio de imágenes que los recuerdos y las vivencias de su personaje se fueran entretrejiendo con un presente sobre el que prolongan su sombra. Un ejemplo donde esto ocurre es la secuencia en que la protagonista, ya siendo adulta, recuerda su niñez (minuto 46:36 a minuto 52:48), lo que se muestra, como escribe Rodríguez, con “un *tempo* lento, introspectivo” muy distinto del característico de las películas producidas en estudio (2012: 102). Los recuerdos de la protagonista están además caracterizados por la nostalgia. Y de eso se derivan otros tratamientos experimentales. En el séptimo y último número de *Nuevo Cine* apareció un texto de José de la Colina sobre la película de García Ascot, en el que decía:

*En el balcón vacío* tiene, pues, el contenido y el contexto de la nostalgia, de ahí que sus imágenes se nos presentan como mal hilvanadas, como no “arregladas” en un desarrollo narrativo clásico. La nostalgia piensa así, dejándose ir, dejándose alcanzar por imágenes que la razón no escoge, sino nuestro yo profundo. (...) Este carácter fragmentario, de álbum de recuerdos, es me parece una de las virtudes del film (*Nuevo Cine*, 1962: 21)

Por otra parte, las dos ciudades que aparecen en el relato se complementan en las vivencias de Gabriela y se convierten en un protagonista más de la cinta. García Ascot incorporó en la primera parte (correspondiente a España) fragmentos documentales de la Guerra Civil y en la segunda escenas exteriores (también documentales) de la Ciudad de México, donde la protagonista y narradora vive en su presente. En esta mezcla experimental del documental y la

ficción puede reconocerse la influencia de *Hiroshima, mi amor* (*Hiroshima, mon amour*, 1959), la película de Alain Resnais donde se incluían fragmentos de documentales y fotografías de las consecuencias del bombardeo a la ciudad japonesa al término de la Segunda Guerra Mundial.



*En el balcón vacío*: imágenes documentales de exiliados de la Guerra Civil española (30:01-30:05)



*En el balcón vacío*: imágenes documentales de exiliados de la Guerra Civil española (30:22-30:24)



*En el balcón vacío: imágenes documentales de exiliados de la Guerra Civil española (30:27-30:30)*



*En el balcón vacío: imágenes documentales de exiliados de la Guerra Civil española (30:31-30:32)*



*En el balcón vacío: imágenes documentales del México de los años sesenta (36:58-37:08)*



*En el balcón vacío: imágenes documentales del México de los años sesenta (37:08-37:12)*



*En el balcón vacío: imágenes documentales del México de los años sesenta (37:23-37:29)*



*En el balcón vacío: imágenes documentales del México de los años sesenta (37:30-37:32)*

García Ascot asimiló también en su cinta recursos derivados de *Hiroshima, mi amor* en cuanto al empleo del *travelling*, del primer plano, de las transiciones, del plano-secuencia, del *flashback* y, en general, de la manifestación visual del tiempo y del espacio. En cierta forma, entonces, las aportaciones experimentales de su película derivaron de las de la francesa. No es casual que, como registró Elizondo, sus autores rebautizaran burlescamente *En el balcón vacío* como *Pamplona, mon amour*, en alusión a la película de Resnais (1961: 9).

Como hemos visto en la sección anterior, García Ascot y el resto de los integrantes de Nuevo Cine fueron decisivamente influidos por la corriente de la Nueva Ola. Esa influencia se manifestó primero en las ideas expresadas por los críticos de la revista *Cahiers du Cinéma* y después por las realizaciones de esos críticos convertidos en directores. En “Un profundo desarreglo” (1962: 4), García Ascot destacó como cumbres de la renovación cinematográfica contemporánea *Sin aliento* (*À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960) y *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière a Marienbad*, Alain Resnais, 1961). Pero el imaginario de los creadores de Nuevo Cine también se alimentaba de otras tendencias. Por ejemplo, Elizondo señaló que *En el balcón vacío* podía vincularse con *Sombras* (*Shadows*, 1959) del norteamericano John Cassavetes, por rasgos de producción como que las dos obras fueran realizadas en 16 mm en escenarios naturales (1961: 9), mientras que De la Colina hizo notar que *Un día de trabajo*, uno de los cortos rodados en Cuba por García Ascot, manifestaba la influencia de Robert Bresson en cuanto al uso de elipsis cinematográficas (1961: 22).

Los recursos visuales de *En el balcón vacío* funcionan también debido al manejo de los efectos sonoros, los cuales denotan, de igual forma, un carácter experimental e innovador. Tal es el tratamiento de la voz en *off* o el de los sonidos ambiente, que manejan de forma sutil pero efectiva las transiciones entre el tiempo presente y el pasado. En ciertas escenas las frases dichas en *off* se repiten con insistencia para crear un ambiente psicológico de angustia por la imposibilidad del personaje de deshacerse de sus recuerdos.

Un ejemplo de este vínculo entre imagen y sonido se da en la escena donde Gabriela se encuentra desmontado un reloj (minuto 2:56 a minuto 5:15). El encuadre duplica el espacio a través de una ventana: el que está dentro de la casa es seguro para la niña, a diferencia del espacio exterior, donde hay un hombre que trata de huir del ejército. El perseguido define ese espacio conflictivo con la mirada, que la cámara sigue hacia arriba, hasta donde encontramos a tres hombres armados que lo persiguen. Gabriela, de pie en el balcón de su casa, dirige la mirada hacia otra parte, intentando constituir el espacio de otra forma. La voz en *off* (que representa el pensamiento) de la niña dice:

Estate quieto, hombre, estate quieto, que no te vean. Yo no digo nada, no tengas miedo, de verdad te lo prometo, pero estate quieto que si no te van a ver. ¿Lo ves? Yo miro hacia otro lado, voy a mirar hacia otra parte para que piensen que no estás aquí. Mira, mira qué bien lo hago, ¿verdad que lo hago bien?

La película, de hecho, empieza con la imagen de ese balcón, un espacio fronterizo entre el espacio público y el doméstico, entre la incertidumbre y la seguridad, y que es abandonado por la niña cuando se da cuenta de que su intento de salvar al perseguido ha fracasado y que éste es detenido por quienes lo persiguen. También termina en ese balcón la cinta, cuando Gabriela retorna a su casa de infancia como adulta y no encuentra a nadie al asomarse a él, sugiriendo ser una ventana al pasado que no revela nada más que el vacío.

En resumen, este film se reivindica como producción independiente y de autor, como obra que postula una idea del cine como creación artística y no meramente como entretenimiento. Es un manifiesto de una naciente nueva etapa de la cinematografía mexicana, que apela a la política del autor y a la conciencia de la representación del cine desde una postura independiente a la de la industria establecida. El acercamiento a temas nuevos a través de una narración en la que se ponen en juego recursos experimentales (inserción de escenas documentales, manipulación del espacio y el tiempo) crea, en conjunto, una nueva experiencia estética. Y con ello el fenómeno fílmico se traslada a otra esfera más amplia, que apunta hacia una renovación profunda de la cultura cinematográfica mexicana.

En todo caso, la película mostraba que podía hacerse un cine de otro tipo, dirigido también a otro público. Ya lo vio así García Riera, cuando escribió lo siguiente, al hacer una de las primeras notas sobre *En el balcón vacío*:

A mí me parece lógico y hasta demasiado obvio que si se trata de renovar el cine mexicano, en vista de su rotundo fracaso ya no estético sino

comercial, se llamara a gente como García Ascot, que ha demostrado que puede hacer una buena película en un tiempo razonable (...) Yo sugiero que todos los que desde hace años se quejan de la falta de oportunidades, de las trabas sindicales, etcétera, dejen de quejarse y se pongan a hacer una película (...) como lo ha hecho García Ascot (...) No faltarán cineclubes que den a conocer su obra al mejor público. Ésa me parece la vía más segura para, de verdad, dar al cine la dignidad que merece (*Revista de la Universidad*, junio de 1962: 45).

### Capítulo 3

## Inicios de Rubén Gámez

### y Primer Concurso de Cine Experimental

Rubén Gámez nació el 8 de diciembre de 1928 en Cananea, Sonora. Con menos de 20 años, viajó en 1947 a Los Ángeles, California, para estudiar ilustración fotográfica en el Frank Wiggling Trade Technical Junior College. Más tarde se especializó en sensitometría y en procesos de producción a color en la Universidad del Sur de California. En 1950 llegó a la Ciudad de México y se incorporó al mercado de la publicidad. Trabajando en compañías como Mc Cann Eriksson, Maqueda Gibert y Teleproducciones, hizo productos para Coca Cola, Bimbo, Tissot, Delcron y Phillips (Ortega, citado por Estrada, en prensa). En 1957, invitado a Pekín por un grupo de documentalistas, hizo filmaciones para un proyecto titulado *La muralla china*, “que nunca se concluyó a pesar de haber llegado al proceso de postproducción”. (*La fórmula secreta*, 2014: 11)<sup>1</sup> Con toda esta experiencia profesional, Gámez adquirió un excelente manejo del lenguaje cinematográfico, lo que lo llevó, en 1962 y con 34 años, a realizar su primera producción autoral.

---

<sup>1</sup> En el libro citado se reunieron una gran cantidad de documentos sobre el concurso y la película, por lo que para mayor simplicidad en este capítulo se remitirá a las fuentes originales a través de él, agregándose la información específica en el cuerpo de la argumentación.

### 3.1 *Magueyes* (1962)

La imagen del maguey se ha utilizado en México desde finales del siglo XIX por numerosos artistas. A principios del siglo XX, pintores como José María Velasco representaron al maguey en paisajes. Al fin de la Revolución la pintura adquirió un tinte político y de afirmación social. Es la época en la que se retomó la estética prehispánica y la del arte popular, evidentes en la labor de los muralistas, que generaron las imágenes de identidad nacional más representativas del arte mexicano de esa época. En esas obras, en las que también se manifestaron intenciones vanguardistas, el maguey siguió siendo plasmado en distintos contextos. (“El maguey, símbolo de identidad nacional”: 2010).

La imagen del maguey también se utilizó en el cine, principalmente como telón de fondo en películas de Emilio “El Indio” Fernández y otros cineastas nacionalistas. Así como en filmes como *¡Que viva México!* (1931) de Sergei Eisenstein, en los que la planta fue utilizada como símbolo, en particular, en este caso, como testigo mudo de la devastación y la muerte en una hacienda de tiempos del Porfiriato. (Casanova, 2010: 35)

Gámez retomó esta iconografía en un cortometraje, también de carácter simbólico, en el que las imágenes fijas y en movimiento de majestuosos paisajes junto con los magueyes se adecuan, por medio de un complejo ejercicio de montaje, a la undécima Sinfonía de Dimitri Shostakovich. Con títulos diseñados por Vicente Rojo, con la asistencia de técnicos de fotografía y sonido, y prácticamente sin recursos, Gámez realizó *Magueyes* a lo largo de dos años. En

una nota sobre la película, el crítico de artes visuales Antonio Rodríguez apuntó en su columna para *El Día* el 25 de abril de 1963 que cuando el artista sabe fijarse en lo que tiene ante los ojos y posee la fuerza creadora suficiente, puede en esas austeras condiciones convertir un simple maguey “en metáfora poética de hondos pensamientos” (*La fórmula secreta*, 2014: 50). En la cinta se da gran peso a las imágenes, alejándose de las palabras, para así continuar con el desarrollo de los recursos cinematográficos que se venían dando en un sector del cine mexicano de la década de los años sesenta.

Los magueyes son en esta cinta los protagonistas de una historia violenta que evoca de cierta manera el pasado y el presente de México. La obra está estructurada en tres actos: el ciclo de la vida, el de la lucha y la muerte, y el del renacimiento.

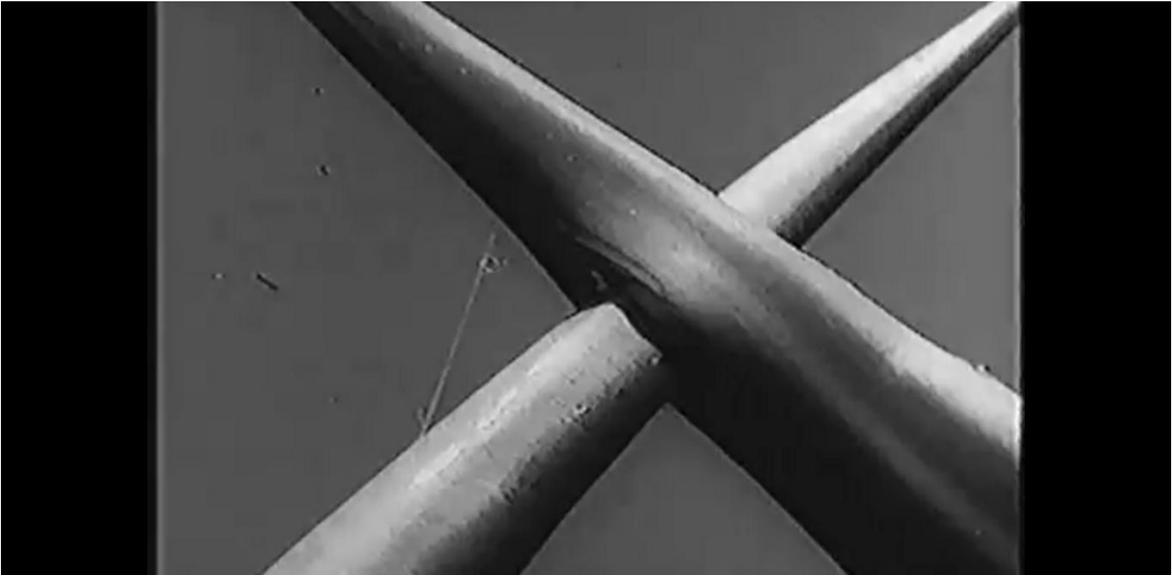
En la primera escena, corren los títulos. Aparece la imagen de una penca que se contrasta con un cielo tormentoso. A continuación, vemos de manera alternada e intermitente a los protagonistas, haciendo gala de sus pencas, que en el montaje se acompañan por la parte más exacerbada la música.

La pantalla en blanco anuncia lo que podemos considerar como el segundo acto: magueyes mutilados yacen por todas partes como muertos sobre el campo de batalla. Mediante un silente recorrido, la cámara muestra la tierra yerma y hostil, donde el fuego aparece como un símbolo de la esperanza.

Finalmente, regresa la música: Gámez, convierte a un áspero maguey en una rosa que poco a poco se va iluminando. La tierra se ha regenerado, el esplendor del campo de magueyes ha vuelto (Vaca, 2014: 1).



Ciclo de la lucha. Enfrentamiento (02:04:02:11)



Ciclo de la lucha. Enfrentamiento (02:15-02:17)



Ciclo de la lucha. Ejército (02:42-02:47).



Ciclo de la lucha. Ejército (03:00-03:02).



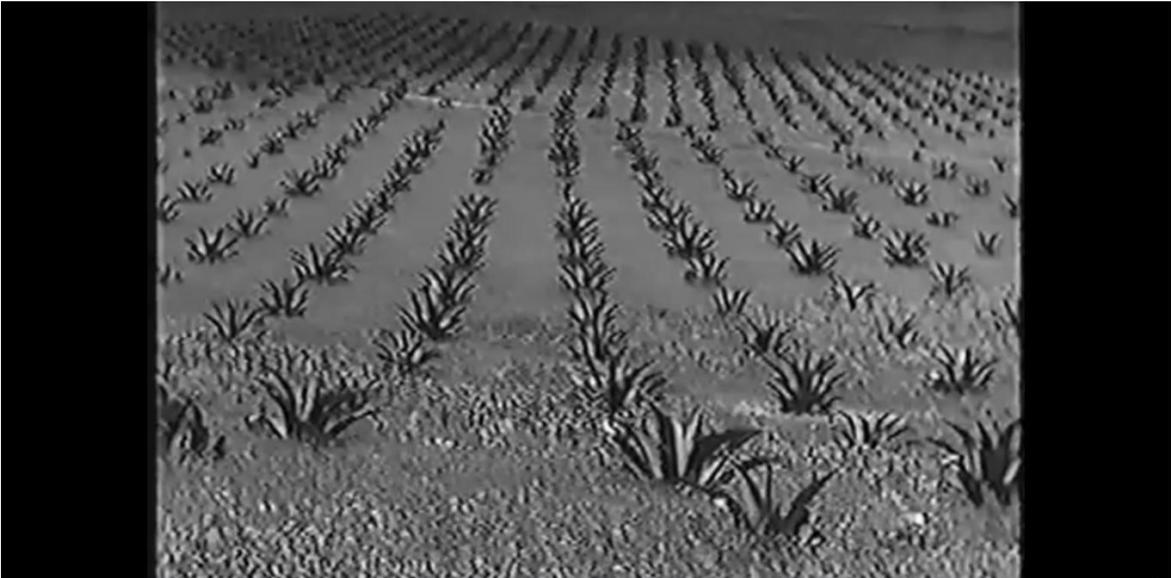
Ciclo de la muerte. Final de la batalla (04:24-06:29).



Ciclo del renacimiento (06-46-07:28).



Ciclo del renacimiento (07:59-08:08).



Ciclo del renacimiento (08:08-08:18).

En su nota citada, Antonio Rodríguez describió así las principales escenas de esta cinta:

Ya los brazos sangran; ya los cuerpos ya despanzurrados se vacían; ya la fibra de los músculos se deja caer en tendones inertes (...)

De repente, todo se convierte en despojos: lo que fueran brazos viriles, poderosos, altivos, son ahora mezotes secos, arrugados, sin gota de sangre. Y en el suelo, confundidos con el polvo, tan secos e inútiles son los unos como los otros.

La derrota total, sombría, decepcionante, aparece como una advertencia al hombre a quien las experiencias no han hasta hoy aleccionado (...)

Y de nuevo, bajo el influjo de la larga meditación que la música de Shostakovich propicia, brota a la vida, sobre el suelo de México, la flor austera, viril, sin adornos fáciles ni fútiles, del maguey.

Todo esto y mucho más se dice, o se sugiere, sin una sola palabra hablada o escrita, sin un solo texto, en la extraordinaria película, de verdadero cine, realizado con una poderosa economía de elementos, que Rubén Gámez acaba de producir. (*La fórmula secreta*, 2014: 50)

Luego del estreno de la película, Salvador Elizondo consideró que el trabajo de Gámez tenía cualidades (oficio, calidad, estructura, aspiración cultural) que sobrepasaban con mucho la estrechez habitual de las películas mexicanas; se trataba por eso de una obra “que en muchos aspectos viene a revivificar el desfalleciente estado de la cinematografía nacional” (Elizondo, 1962b: 4). Al presentarse en V Reseña de Acapulco, *Magueyes* tuvo la distinción de presentarse con la película de Luis Buñuel, *El ángel exterminador* (1962) y un

periodista anónimo registró en *Cine Mundial*, el 25 de noviembre de 1963: “El público aplaudió el cortometraje merecidamente” (*La fórmula secreta*, 2014: 51). Después, el corto se distribuyó en Europa como preámbulo a las exhibiciones de *Viridiana* (1961), también de Buñuel. Se proyectó así en Francia; en el Festival de Sestri Levante de Italia; en la Semana de Cine de Mannheim, Alemania y en la Reseña Internacional de Cine de Montreal en Canadá (Valdés Peña, 2003: 1).

*Magueyes* representó el debut formal de Gámez en el cine, mostrando con este trabajo su gusto en las vanguardias cinematográficas y su interés de soportar su trabajo en la imagen más que en las palabras o en las historias. Podemos concluir que Gámez reinterpreto en ella uno de los símbolos supremos de la iconografía pictórica mexicana y también la pieza central de una de las viñetas del proyecto inconcluso de Sergei M Eisenstein, *¡Que viva México!* (1931). La visión histórica y social del director está presente en el corto, y nos la hace ver a través del montaje, el ritmo y la convergencia entre la música y la imagen. Su desinterés por la narrativa clásica es obvio, y no duda en cuestionar las barreras del tiempo y el espacio cinematográficos, para tratar de ampliar sus alcances. Todos estos elementos experimentales se verán desarrollados más adelante en lo que será su trabajo más reconocido, *La fórmula secreta*, presentado a un innovador certamen.

## **3.2 El Primer Concurso de Cine Experimental**

### **3.2.1 Preparativos, concursantes y significación**

En 1964, la sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) convocó al 1° Concurso de Cine Experimental de Largometraje. En palabras de Emilio García Riera, esa sección percibió el surgimiento de una “corriente renovadora” en el cine mexicano e intentó “abanderarla y aún capitalizarla”. (1988: 200)

El 12 de agosto de ese año se anunciaban en el periódico *Esto* las bases del certamen. Se mencionaba que podrían participar elementos profesionales y amateurs, siempre y cuando su libreto se apartara de las fórmulas explotadas por el cine comercial. El reparto debía estar formado exclusivamente por actores cuyo nombre no constituyera una garantía comercial, dado que el valor del film residiría precisamente en su concepción integral. Se daban también recomendaciones a los realizadores, como la utilización de escenarios naturales para beneficiar su trabajo. Y se mencionaba cierto tipo de orientación por parte del STPC para obtener facilidades en la distribución y exhibición de los trabajos, mencionándose que, si alguno de éstos lo ameritaba, sería el propio sindicato quien inscribirá la película en algún concurso internacional.

Con respecto a la recuperación económica de las películas, se indicaba que éstas deberían pagar del producto de su explotación comercial los servicios de estudios y laboratorios, así como las prestaciones a las distintas secciones que

integraban el STPC, más un pequeño porcentaje que sería destinado al fomento del cine experimental en años venideros. Y para las películas participantes se afirmaba que la Dirección General de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación apoyaría a los grupos que hubieran filmado, como mínimo, las dos terceras partes de su película, con rollos de película virgen. El plazo que se dio para la inscripción fue de dos meses a partir de la fecha en que se lanzó la convocatoria, y para la filmación seis meses contados a partir de la clausura del periodo de inscripción.

Con respecto a los premios, la convocatoria mencionaba que para el primer lugar se otorgaría un trofeo de oro y diplomas para el grupo participante, así como el permiso de explotación comercial. Ganarían trofeos de plata y bronce el segundo y tercer lugar, respectivamente. También se anunciaban premios para revelación masculina y femenina, adaptación, argumento, fotografía, sonido, música, edición y dirección. La convocatoria finalizaba con la mención, que parecía una advertencia, de que la Sección de Técnicos y Manuales confiaba en que el sentido artístico y el buen gusto de los realizadores los llevaran por el camino del verdadero arte cinematográfico. (*La fórmula secreta*, 2014: 53)

De inmediato, una buena cantidad de apasionados del cine desplegó esfuerzos para filmar viejos o nuevos proyectos y de esta manera aprovechar esa oportunidad (De la Vega, 1988: 68-69). Al concurso se inscribieron doce filmes, realizados en su mayoría por cineastas de formación universitaria, dedicados hasta entonces a la literatura, al teatro experimental, a la crítica de cine o a otras disciplinas artísticas. (Ayala Blanco, 1993: 218-220) Entre éstas, *Amor, amor*,

*amor* excedía por mucho la duración normal de un largometraje y *La fórmula secreta* era un mediometraje. Las cintas tuvieron un costo que iba de 150 a 200 mil pesos cada una. Sólo *Amor, amor, amor* costó dos millones y eso fue porque eran cinco películas con las que el director Manuel Barbachano Ponce armó posteriormente tres largometrajes. El jurado del concurso lo componían representantes de los diferentes sectores de la industria fílmica, instituciones culturales y críticos de cine. Entre ellos estaban Efraín Huerta, Jorge Ayala Blanco, Luis Spota, José de la Colina, Adolfo Torres Portillo, Rolando Aguilar, Manuel Esperón, Huberto Batis, Fernando Macotela, Carlos Estrada Lang y Andrés Soler, este último como presidente. (García Riera, 1994: 153)

Ayala Blanco, refiriéndose a dicha época en su obra *La aventura del cine mexicano*, menciona que la prolongada crisis del cine mexicano fue un fenómeno con repercusiones cuantitativas y cualitativas, esto según sus palabras debido al sistema monopolista que imperaba en la producción. Afirma que, durante quince años, el retraso del cine con respecto al avance de la cultura nacional era notable, deprimente. Afirmaba que eran pocas las excepciones de cineastas como Alcoriza, Buñuel o alguna cinta esporádica no pasaban de dos al año. (1993: 218- 220)

Semejante a lo que menciona Ayala Blanco, José de la Colina asevera en un artículo publicado originalmente en *Revista de la Universidad de México* (agosto de 1965) que el cine mexicano carecía no solo de creadores, sino también de tendencias definidas pues para aquellos años se habían visto aparecer, en algunos países industrias cinematográficas de consideración, movimientos y

escuelas cuyos componentes se unían, pese a sus naturales peculiaridades como artistas, en torno a determinadas afinidades de tema, de posición moral, estética, política, o bien de necesidades prácticas de la creación, relacionadas con los imprevistos industriales o económicos del cine:

Si es verdad que en México no se hizo nunca un gran cine –es decir, un cine con cierto espíritu colectivo, como lo han sido o son el estadounidense, el soviético y el italiano–, hubo al menos indicios de ello, obras y cineastas que permitían creer en la posibilidad de un cine mexicano auténtico: Toscano, De Fuentes, Fernández, el transterrado Buñuel (...)

Mientras hemos visto, últimamente, desarrollarse una tendencia de realismo crítico en Italia, la *nouvelle vague*, el *cinema verité* y el cine paralelo en Francia, el *free cinema* en Inglaterra y la *living camera* en Estados Unidos, en México no ha ocurrido nada semejante. (*La fórmula secreta*, 2014: 158 y 163)

El autor menciona que quizá este fenómeno se deba a que, en realidad, desde la segunda posguerra, el cine mexicano no ha tenido técnica intelectual y formalmente desarrollo alguno, se ha quedado fijo en una situación estática que ha ido deteriorándose y ha asfixiado todo intento aislado de superarla.

Siguiendo con las ideas de De la Colina, afirmaba que dicho concurso era la mejor idea que había aparecido recientemente en el cine mexicano, porque permitiría abrir un medio cerrado. Pero el autor era pesimista sobre el desarrollo del cine experimental, ya que la estructura de esa gigantesca industria no cambiaría esencialmente; los viejos fabricantes, productores, directores y

argumentistas del celuloide tomarían medidas para impedir el acceso de los jóvenes cineastas a las filas de la industria.

Respecto a las repercusiones del certamen, De la Colina afirmó:

...no se puede decir que los participantes en el concurso de cine experimental representen una tendencia o un movimiento (...) Pero no puede dejar de verse como un signo positivo el que, en general, surjan de núcleos más pertrechados intelectualmente (como cualquiera puede advertir, el nivel cultural de los consabidos cineastas mexicanos, aun de los más prestigiosos, es verdaderamente vergonzoso), y que casi todos ellos (...) hayan solicitado la colaboración de la inteligencia del país. (*La fórmula secreta*, 2014: 163)

Por su parte, Carlos Monsiváis, en un texto de enero de 1966 para la revista *Siempre!*, puso en evidencia la mala organización y la falta de seriedad por parte de los organizadores, pero aun así el concurso reveló el fenómeno insólito

...de un cine vivo, comprometido orgánicamente con la realidad (...) Un cine, además, que no forzosamente, a pesar de estar realizado con talento, va a dejar en la orfandad o en la venta de billetes de lotería a las veinte mil familias que dependen de la industria nacional. Los realizadores jóvenes no pretenden destruir los millones de pesos que anualmente produce nuestra industria; sólo tratan de comprobar que el mal cine, siempre y en última instancia, es una absurda maniobra comercial. (*La fórmula secreta*, 2014: 303-304)

El escritor sentenciaba que para él la mayor aportación de este concurso fue que el director mexicano dejó de ser un turista en su propia tierra, abandonó la apatía ante la fisonomía indígena o ante el colorido y la fuerza dialectal de Tepito y transformó el asombro en entendimiento y la curiosidad en la elaboración formal. Así, una generación de jóvenes descubría que México era representable en términos de buen cine.

Más recientemente, para Eduardo de la Vega escribió que el significado profundo del I Concurso de Cine Experimental fue el de revelar que en México había gente con capacidad y posibilidades de hacer evolucionar y dar otra dimensión a la industria. Paulatinamente, varios de los más destacados realizadores del concurso (Alberto Isaac, Manuel Michel, Juan Guerrero, Juan Ibáñez y Carlos Enrique Taboada), ingresarían a la industria. Además, según este mismo autor, estas obras de cine independiente tenían una indudable significación cultural y algunos de los filmes del concurso, así como sus antecesores, *Raíces*, *En el balcón vacío* y *Magueyes*, quedan como momentos importantes de un proceso. (De la Vega, 1988: 69-70 y 81)

### **3.2.2 Resultados**

El 1 de julio de 1965 se revelaban extraoficialmente en *El Sol de México* los resultados del I Concurso de Cine Experimental. El haber sido filtrados a la prensa antes del anuncio oficial, provocó confusión y disgusto en algunos de los participantes y organizadores. El líder de Técnicos y Manuales, Durán Chávez,

afirmó que “en este asunto de la indiscreción pudo más el espíritu profesional de alguno de los periodistas que formaron el jurado, que su conciencia como juez”; también que la revelación del resultado a destiempo, “prácticamente vino a echar por tierra el programa trazado en relación al concurso, cuyo último punto era el de entregar los premios en un día señalado”. (*La fórmula secreta*, 2014: 155)

Por otra parte, en una entrevista realizada a los periodistas Efraín Huerta y Jorge Ayala Blanco, éstos mencionaron que tenían el completo derecho de divulgar los fallos en términos generales y además mencionaron que se habían visto obligados a hacerlo, pues Durán Chávez estaba haciendo campaña pública para presionar que se premiara a dos de las cintas presentadas al concurso *Un alma pura* y *Las dos Helenas*. (*La fórmula secreta*, 2014: 155) Huerta afirmó en otro lugar que el líder de Técnicos y Manuales quiso influir sobre el jurado incluso antes de que éste pudiera ver las películas, al mostrar una carta de los organizadores del festival cinematográfico de Locarno, Suiza, en la que se invitaba a participar a esas dos cintas: “Claramente trataba de impresionarnos para influenciar en nuestra decisión”, afirmó. (*La fórmula secreta*, 2014: 152)

Una vez conocidos los resultados, continuó la polémica. Andrés Soler, presidente del jurado, se mostró escéptico con lo logrado, pues

...la mayoría de las películas no cumplieron con la finalidad del certamen que era experimentar nuevas técnicas, señalar nuevos senderos a la cinematografía mundial. Casi todas fueron historias bien escritas, pero comunes y corrientes, sin originalidad. A eso se debe que de las doce

películas presentadas ninguna haya ameritado el premio del mejor argumento, el cual declaramos desierto. (*La fórmula secreta*, 2014: 154).

Otros cuestionaron que el primer lugar en la categoría de película hubiera sido otorgado a un cortometraje. Con respecto a esto, Ayala Blanco respondió que así había sido, “sencillamente porque es más definitiva y completa la labor directriz (...) por encima de otras” (*La fórmula secreta*: 2014: 146). La obra premiada era *La fórmula secreta*.

## Capítulo 4

### *La fórmula secreta (1964)*

#### 4.1 Producción, distribución y exhibición

Con una forma final de 45 minutos de duración, 35mm y blanco y negro, *La fórmula secreta* se rodó en 35 días. El personal técnico que laboró en ella fueron seis personas, aunque en las diversas instancias de la filmación intervinieron más de 200. (Entrevista a Rubén Gámez, *La fórmula secreta*, 2014: 232)<sup>1</sup> El productor Salvador López contó que la cinta fue filmada durante una serie de fines de semana, durante los que tuvieron que resolverse muchos problemas:

...una vez tuvimos que filmar en el Zócalo y en la Avenida Madero y no nos dieron autorización. Pero estábamos decididos, con todo respeto a las autoridades, filmamos sin permiso. Otra vez Rubén me explicó que necesitaba 30 niñas vestidas de primera comunión, 30 niños con sotana y otros tantos curas asotnados. Entonces sí no sabía qué hacer. Afortunadamente tengo muchos amigos y familiares que nos ayudaron. Mi mujer y mis cuñadas cosieron las sotanas de los niños, mis amigos y yo fuimos a las iglesias a conseguir hijas de María y algunos

---

<sup>1</sup> En el libro citado se reunieron una gran cantidad de documentos sobre el concurso y la película, por lo que para mayor simplicidad en este capítulo se remitirá a las fuentes originales a través de él, agregándose la información específica en el cuerpo de la argumentación.

curas. Yo no sé cómo lo logramos, pero el sábado siguiente Rubén tenía toda la gente que él había pedido (...)

Algunos han dicho que la película que produjo no es comercial, y puede que tengan razón, pero es lo que menos importa. Lo verdaderamente trascendente es que se ha realizado una película honesta, digna, personal, y diferente, que muestra la capacidad de un talento olvidado. Que ha sido capaz de dirigir algo que, estoy seguro, en el futuro será un orgullo para México. (*La fórmula secreta*, 2014: 218).

La sección de Técnicos y Manuales del STPC, organizadora del concurso donde obtuvo el primer lugar la película de Gámez, organizó en el cine Regis del centro de la Ciudad de México el "Primer gran festival de cine experimental" para exhibir, durante una semana, las principales cintas participantes. El cartel anunció este programa:

Jueves: *El día comenzó ayer*. Realizada por Ícaro Cisneros. Un prodigio de poesía y emoción.

Viernes: *Viento distante*. Realizada por tres brillantes directores sobre tres hermosos cuentos.

Sábado: *Los bienamados*. (*Un alma pura y Tajimara*). Los extraños caminos del amor.

Domingo: *La fórmula secreta*. (Primer premio del concurso). Y *Lola de mi vida*.

Lunes: *En este pueblo no hay ladrones*. Realizada por Alberto Isaac. El más audaz experimento.

Martes: *Amelia*. Creación de Juan Guerrero. La atrevida historia de una mujer.

Miércoles: *Amor, Amor, Amor*, (*La sunamita y Las dos Helenas*). Para personas de sólido criterio. (*La fórmula secreta*, 2014: 235)

Aunque se reservaba el domingo para la exhibición de *La fórmula secreta*, se afirmaba que *En este pueblo no hay ladrones* había sido “el experimento más audaz” restándole de algún modo importancia al trabajo de Gámez. Los films del concurso también se programaron posteriormente en el Cine Club del Instituto Nacional de Bellas Artes, en el teatro Orientación, del 18 de octubre al 22 de noviembre. (*La fórmula secreta*, 2014:237)

El 11 de noviembre de 1965 se realizó por fin, en el cine Regis, el estreno comercial de la película ganadora del primer lugar del concurso, proyectándose junto con la cinta que había iniciado la corriente de cine independiente y experimental en México, *Raíces*(1953) de Benito Alazraki. El programa con las dos películas permaneció durante cinco semanas, lo que indicaba una excelente recepción de público. (García Riera, 1994b: 158). (Para la quinta semana, el anuncio incluía con una declaración del delegado de Brasil, Luis Sergio Person, que decía: “Sin duda, la película más interesante en los últimos diez años”.) (*La fórmula secreta*, 2014: 236)

El 28 de noviembre la película se exhibió en la clausura de la Semana del Nuevo Cine Mexicano, celebrada en el marco de la VIII Reseña de Acapulco. (*La fórmula secreta*, 2014: 236)Y el 26 de febrero de 1966 aparecía proyectándose de nuevo en la Ciudad de México, también junto con *Raíces*, pero esta vez en el cine Reforma. (*La fórmula secreta*, 2014: 245)

Sobre sus exhibiciones en el extranjero, Salvador López afirmó que gustó a los organizadores del Festival de Venecia, aunque éstos se excusaron “por no haberla aceptado porque según ellos la película ofendía a los Estados Unidos” (*La*

*fórmula secreta*, 218). El productor mencionó otros problemas para llevarla al Festival de Nueva York:

...seguimos sin contestación por parte de los organizadores de Festival. Ignoro cuales sean causas por las que no se nos ha contestado. Nosotros seguimos los pasos indicados para tratar de inscribir la película; recurrimos a la Embajada de Estados Unidos en nuestro país, nos entrevistamos con el representante del cine norteamericano en México y América Latina. Nos dirigimos finalmente con el presidente del festival. Ojalá pronto se resuelva el problema pues también ya invertimos en una copia subtitulada al inglés. (*La fórmula secreta*, 2014: 278)

El Festival de Cannes también la rechazó, bajo el argumento de que no era un largometraje. (*La fórmula secreta*, 2014: 278) Esta primera temporada negativa siguió cuando el Festival de Pesaro en Italia solicitó la película para que compitiera en ese certamen, pero la Dirección General Cinematografía ya había inscrito otro film para representar al cine mexicano: *El día comenzó ayer*, de Ícaro Cisneros. El director y el productor llegaron a pensar que estaban siendo víctimas de la censura cuando su película no fue incluida en una muestra de cine experimental realizada en Perú. El productor dijo haber tomado la decisión de llevar el negativo al Crematorio del Panteón de Dolores donde se “sacrificaría” *La fórmula secreta*, como protesta simbólica ante esta situación: “Dicen que *La fórmula secreta* les da miedo, no sé quién lo dijo, pero lo aseguré, y para que no les de miedo, para que puedan dormir tranquilos aquellos que sienten temor de que se exhiba esta película, voy a quemar el negativo.” López aseveró que los únicos que entendieron

la palabra experimental fueron ellos. Le parecía lamentable que en México una obra atrevida y experimental de este tipo tuviera que esconderse “porque les da miedo”.  
(*La fórmula secreta*, 2014:280)

Tuvo que pasar un año para que la obra fuera invitada a participar en un festival cinematográfico importante, el de San Francisco en Estados Unidos. Uno de los organizadores del certamen, Albert Johnson, envió una carta a López y a Gámez en la que decía:

Invitamos a su película *La fórmula secreta* a nuestro evento, para que venga en representación de la Industria Cinematográfica Mexicana. Nos damos cuenta de la importancia de Rubén Gámez como uno de los directores sobresalientes del cine mexicano (...) Esperamos con interés su respuesta, sobre todo porque no se ha exhibido *La fórmula secreta* en nuestro país. (*La fórmula secreta*, 2014: 281)

Poco después, *La fórmula secreta* se exhibió en la Primera Semana de la Crítica Internacional en Yugoslavia y fue la primera película experimental mexicana que se presentó en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. En el programa de esta proyección, se reproducía un elogioso párrafo alusivo publicado en la revista francesa *Positif*, y se decía que la cinta era “una expresión personal de cierto aspecto de la vida en México hoy y evoca la opresión y la pobreza de la gente del campo”.

# The Museum of Modern Art

West 53 Street, New York, N.Y. 10019 Circle 5-8900 Cable: Modernart

THE SECRET FORMULA) (LA FORMULA SECRETA)- Mexico, 1966

Direction, screenplay, photography and editing by Ruben Gamez

Commentary: Juan Rulfo

Music: Vivaldi, Stravinsky, Velasquez

A Trans-National, Robin Von Joachim film

English subtitles

Black and white

Running time: approximately 60 minutes

LA FORMULA SECRETA is a personal expression of certain aspects of the life in Mexico today and evokes the oppression and poverty of the country people.

"...a surrealist style inspired by L'AGE D'OR...some truly astonishing images (the scaffolding of priests and seminarists, the latter chewing the hands of the former until the blood runs and until they fall to the ground like ripe pears), a truly Mexican obsession with death, and an anti-yankee violence of rare virulence..." -- POSITIF, Oct. 1966

Director Ruben Gamez, who is 35 years old, made short films for advertising before directing LA FORMULA SECRETA, his first medium length film, which won the First Prize at the Festival of the Experimental Film at Mexico City.

\* \* \* \* \*

Programa de *La fórmula secreta* para el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

## 4.2 Recepción crítica inmediata

A diferencia de sus problemas durante la premiación del concurso y luego en su distribución internacional, *La fórmula secreta* tuvo una muy buena recepción inmediata por parte de los críticos. En todos los casos, esos textos destacaban las aportaciones de la película en el campo experimental.

Una de las primeras notas sobre la cinta apareció en el diario *Ovaciones*, el 10 de julio de 1965. En ella su anónimo autor reconocía que esta “obra cinematográfica valiente” manifestaba una fuerte influencia de Luis Buñuel. Para el redactor de la nota, algunas escenas tenían un parecido asombroso con otras del realizador español, sobre todo en cuanto al juego de símbolos. También enfatizaba el periodista que en la película no hubiera actores profesionales y que quienes realizaban trabajos de interpretación habían sido manejados por Gámez con maestría, aunque lo más importante de la cinta era “el ritmo muchas veces vertiginoso”. (*La fórmula secreta*, 2014: 88)

En un artículo publicado en *El Día* dos semanas después, el ensayista Manuel Michel escribió:

La obra de Gámez no es de ficción, no cuenta una historia. Es una especie de documento alucinante sobre la historia contemporánea de los mexicanos, sobre el momento actual del hombre enajenado que vive en nuestro país, en nuestra capital. Es una especie de descripción íntima de su estado de ánimo, de su desgarramiento interno producido, provocado y cultivado por la tradición histórica en la que las “fuerzas vivas” del progreso, la cultura, la moral, (entendida como actitud ante el sexo y ante la vida), el

trabajo, el desempleo, los mitos seculares y todos los demás componentes del ser mexicano, se disputan el dominio de su espíritu.

Por todo esto, la película se ponía en un lugar distinto del conjunto del cine mexicano. “Y esto no lo digo –continuaba– como un juicio valorativo en detrimento de las demás películas, sino como un intento descriptivo de su carácter profundamente experimental”. Para el ensayista y más adelante director de *Patsy mi amor* (1969), para llevar a los espectadores hacia una visión profunda y supra real de la vida, el realizador había llevado a cabo los siguientes procedimientos:

Rubén Gámez imaginó su película como un ensayo, como una reflexión; la fotografió maravillosamente; hizo un montaje riguroso, fluido, fascinante en el que no sobra ni un fotograma, en el que el ritmo no desfallece; adaptó música de Vivaldi y Stravinski con una desconcertante intuición de la relación de valores entre imagen y sonido; trabajó la pista sonora con el mismo rigor de la imagen; realizó, en fin, su obra personal y absoluta.

Este verdadero artesano del cine logró más que ningún profesional de la palabra y la reflexión: un ensayo lúcido, profundo, evidente en su juego simbolista, crítico y comprometido sobre el mexicano de nuestros días. (*La fórmula secreta*, 2014: 127)

Finalmente, el director general del diario *Cine Mundial*, Octavio Alba, afirmó que Gámez había tenido “un certero instinto artístico, una gran profundidad en el lenguaje de las imágenes que presenta”. La atmósfera que permeaba todo el film se lograba a través de procedimientos experimentales como los primeros planos de rostros que mostraban, en su inexpresividad, “misteriosas resonancias de la

terrible soledad del hombre indígena de América”. Pero también en una “fotogenia dinámica” ejemplificada en la secuencia inicial, donde la cámara casi al ras del suelo por el pavimento del Zócalo convierte a los edificios oficiales y la catedral, “en cierto modo, en el símbolo de las alambradas que cerraban los campos de concentración. El hombre es prisionero, intenta escapar, da vueltas y revueltas...

¡todo inútil!” (*La fórmula secreta*, 2014: 126)

Esta recepción elogiosa de la cinta de Gámez se expandiría más adelante, hasta llegar a las obras de los historiadores Jorge Ayala Blanco, Emilio García Riera, Eduardo de la Vega y otros más. Como sus primeros analistas, éstos resaltarían las cualidades formales que la hacen ser, para algunos, un parteaguas y un referente en la creación de cine experimental en México.

### **4.3 Dispositivos experimentales**

Uno de los propósitos del cine experimental es romper las barreras del lenguaje audiovisual y del cine narrativo estrictamente estructurado, utilizando diversos recursos para expresar y hacer sentir emociones, experiencias, sentimientos, con un alto valor estético, utilizando efectos plásticos, rítmicos y musicales, ligados a al tratamiento de la imagen o el sonido.

La revisión de este cine durante este trabajo ha reafirmado hasta ahora que entre sus elementos encontramos que, en un primer acercamiento, no contiene historias. La mayoría se basa de una idea, sueño o pensamiento. Por otro lado, el acercamiento a estos filmes reveló que uno de sus principales elementos es de

índole documental, por ejemplo, la filmación en espacios abiertos y naturales, y por lo regular no se utilizan en ellos actores profesionales, se recurre a personas interpretándose a sí mismas.

Las películas también mostraron la voluntad de sus autores por ir más allá de la estructura narrativa habitual; en otras palabras, no se rigen por las normas habituales en cuanto a estructura o sintaxis visual y sus protagonistas no son portadores de una historia que se desarrolle de principio a fin, sino que se podrían denominar como personajes que deambulan exterior e interiormente sin llegar a metas concretos.

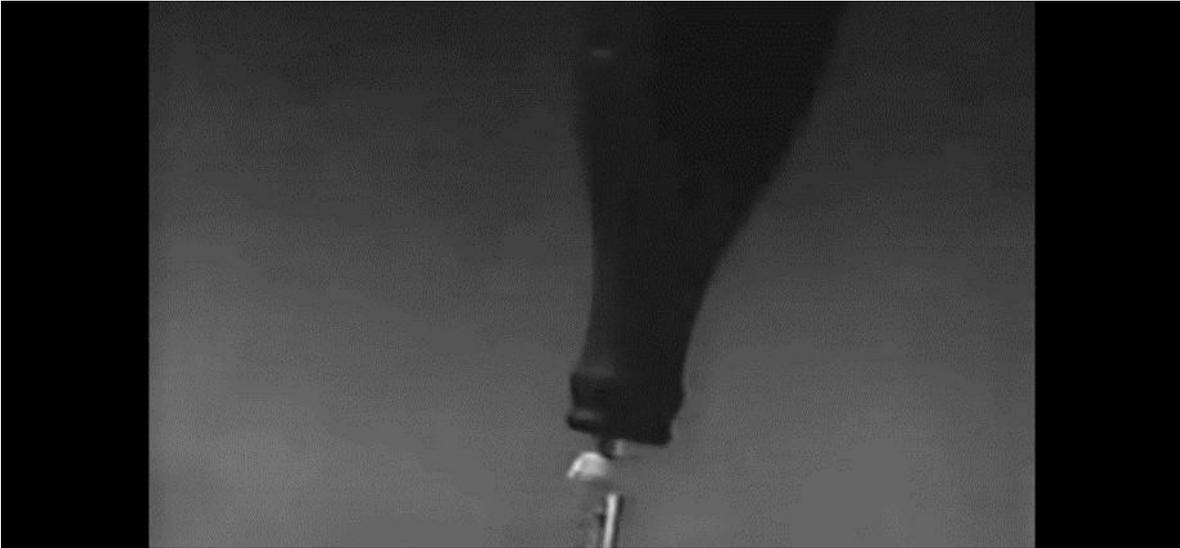
En *La fórmula secreta* también aparecen esos elementos. Se trata de una obra muy personal, donde Gámez, a través de la imagen y el sonido, sintetiza ciertos aspectos de la realidad. Uno de los medios por el que lo hace es el alejamiento de la narrativa tradicional, para acercarse a los símbolos de la poesía. Ya desde el momento del concurso esto fue evidente. Margarita García Flores, del diario *El Día*, entrevistó a uno de los integrantes del jurado, el periodista José de la Colina, quien afirmó que Gámez había logrado hacer un film-poema, al utilizar las imágenes “para exaltar y a la vez destruir los mitos y las contradicciones del alma mexicana”. (*La fórmula secreta*, 2014: 150)

Ese film-poema consiste de una serie de imágenes-choque que funcionan gracias al habilidoso y magistral montaje, ala excelente fotografía y al acompañamiento adecuado del sonido, tanto en su vertiente musical como cuando se usa la palabra. La aparente irracionalidad de las secuencias nos remite a las influencias cinematográficas de Gámez, el cine surrealista y de la vanguardia rusa

de la década de los años veinte y treinta del siglo XX. Sin embargo, el director tiene una voz personal que expresa, con vigor y lucidez, una protesta y un testimonio social, a través de ciertos dispositivos experimentales. A continuación, se presentan ejemplos de algunos de éstos, en el análisis de las primeras escenas de la película.

#### **4.2.1 Sueños**

Un elemento experimental que encontramos en esta película es el de incorporar sueños como recurso narrativo. Esto lo localizamos desde la primera escena, cuando la pantalla se presenta en negro mientras escuchamos el retumbar de un ejército que se acerca. El sonido de este pronto se desvanece para dar paso a una melodía en la que el eco de una flauta toma protagonismo. La resonancia se hace cada vez más fuerte mientras la pantalla en negro se comienza a esclarecer, surgiendo de ella la figura de una botella de Coca-Cola que está conectada a un delgado tubo que se nos va mostrando mediante un paneo de arriba hacia abajo. El fondo blanco resalta la botella y del tubo vemos como gotea un líquido negro. Se trata de una transfusión de Coca-Cola vía intravenosa a un ser del cual no tenemos ninguna información previa.



Escena 1. Botella de Coca-Cola conectada a un tubo.

A partir de este momento, el líquido somete a este personaje a un frenético torrente de imágenes, aparentemente inconexas, que asemejan una alucinación donde la metáfora, el símbolo y el lirismo interactúan con la interpretación del observador, de manera que los planteamientos desarrollados por el film no parecen ser imposiciones implacables. Abruptamente “despertamos” de dentro de una alucinación. La pantalla se esclarece y la música resuena. Con un ritmo vertiginoso, la cámara recorre la Plaza de la Constitución de la Ciudad de México. Luego gira hacia la izquierda, mostrándonos los edificios que albergan las instituciones políticas que dirigen al país.

Las influencias de Buñuel y el surrealismo de los años veinte son claras en Gámez al presentar imágenes oníricas alejadas de la interpretación actoral, y al aproximarse a las sensaciones por medio de los sonidos, el ritmo y los

simbolismos. Esta escena sin duda se acerca a lo afirmado por André Breton acerca de la expresión audiovisual:

El cine no sólo nos presenta a seres de carne y hueso, sino a los sueños de estos seres también convertidos en carne y hueso. En este sentido, el cine alcanza ese punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de percibirse contradictoriamente. (Citado por Fernández Perera, 2017: 16)

Así es como Gámez presenta un prelude en el que encontramos parte de su propuesta en esta película, en la cual exhibe de manera directa una posición contrapuesta en la narrativa y el discurso dictado durante años anteriores por la industria cinematográfica tradicional en México. Aquí se narra totalmente con las imágenes y los sonidos. La imagen está libre de palabras y se nos impacta representando una realidad oculta al hombre, mostrando de una manera primordial su subconsciente, alejándose así de lo lógico y racional, esto para poder hacer una crítica política y social, pues una transfusión de Coca-Cola conlleva mucho más que eso.

#### **4.2.2 Espacios abiertos**

Los espacios no comprimidos por sets cinematográficos se muestran a partir de la segunda escena, donde Gámez nos presenta en la pantalla este elemento recurrente en el cine independiente y experimental. El desarrollo de la escena muestra al Palacio Nacional (sede del poder ejecutivo), la Catedral metropolitana,

el antiguo palacio del Ayuntamiento (ahora edificio sede del gobierno de la Ciudad de México). De pronto aparece un águila que trata de escapar, dando vueltas como si estuviera atrapada en un laberinto sin salida. Paradójicamente, este espacio en apariencia abierto, es un espacio cerrado.



Escena 2. Sombra de un águila dando vueltas en el Zócalo.

En un artículo en el que compara algunos elementos de la película de Gámez con *Río Escondido* (Emilio Fernández, 1947), Eduardo de la Vega Alfaro se refiere a este lugar como el “espacio original” de la nación mexicana, un lugar identificable por los edificios que rodean la extensa plancha cuadrada, pero, sobre todo, “un espacio simbólico que también remite al mito fundacional expresado por el águila que, posada en un nopal, devora a una serpiente”. (De la Vega, s/f) Evidentemente Gámez usa en un sentido simbólico al águila que parece estar encerrada la plaza del Zócalo, sin encontrar una salida ni una respuesta. Con esto, introduce un elemento que se adentra en la representación nacional,

mientras hace un acercamiento social e histórico a la sociedad de su época. Pero Gámez no hace una crítica directa, tal y como se hará el cine político de unos años después, sino que utiliza sutilmente elementos simbólicos como los mencionados.

El águila sigue dando vueltas al ritmo de la música hasta que baja el ritmo junto con el sonido, para volver a una pantalla en negro que rápido se vuelve a iluminar, mostrándonos una botella de Coca-Cola desde diversos planos y al ritmo de un ruido inarmónico que nos afirma que el paciente que está enchufado a ella está teniendo espasmos. En la pantalla aparece entonces la figura barroca de un niño inmóvil con los ojos abiertos, observando lo que pasa. La cámara toma en plano medio ese rostro para darnos más información y se mantiene durante unos segundos antes de hacer un giro abrupto y darnos la sensación de que la figura cayó, dando paso a la tercera escena.

En lo propiamente técnico, observamos en esta escena un plano a ras del suelo hecho por una cámara que se desplaza libremente, sin ataduras, para captar el instante, el flujo del tiempo: un plano extraordinario y desde luego no usual en el cine mexicano industrial del momento.

#### **4.2.3 Documental**

En la tercera escena se presentan elementos de representación documental. Se muestra en la pantalla a un trabajador que carga un costal, que a su vez carga un ser humano y lo deja caer sobre otros bultos dentro de un camión. Los aspectos realistas mostrados en esta escena, por ejemplo, el rostro inexpresivo del

personaje, sus ropajes y su dominio al realizar su trabajo, nos dan una sensación de veracidad. Esto continúa dentro del camión de carga. La cámara se postra frente al rostro de este hombre, pensativo, cansado, enmarcado por el espacio natural que le presentan las grandes avenidas de la ciudad. Él, junto a un hombre inmóvil, van postrados en la parte alta del camión lleno de bultos.

La música resuena remarcando el ritmo de la escena y avisando que algo está por ocurrir. Sin más, la atención del personaje es dirigida hacia arriba, su mirada se dirige hacia un espacio vacío que el encuadre de la cámara no nos deja observar. Gámez nos lleva con la mirada de este personaje hacia un puente por el que está a punto de atravesar. En éste observamos el andar de una figura femenina a la que se le levanta la falda. La música se intensifica y la escena se repite durante tres veces, siguiendo el ritmo de lo que estamos escuchando y rompiéndose con esto la narrativa lineal propia del cine clásico. El hombre observa a la mujer alejarse. Su rostro y su mirada expresan deseo y añoranza. Se recuesta y coloca sus manos detrás de su cabeza, disponiéndose a soñar.

A partir de este momento los elementos documentales que observábamos dan paso a retratos creados con el fin de montar una atmósfera onírica, como la analizada en el primer punto de esta sección. Esto se nos presenta al ver en primer plano el rostro de este personaje que, ayudado por una luminosidad que lo ciega, da paso a un sueño que ocurre sin cerrar los ojos. Torna su mirada hacia el hombre recostado junto a él y, al observarlo, su rostro se relaja. Por primera vez sonríe al, por un instante, ser dominado no por la realidad, sino por la fantasía.

El encuadre en primer plano de su rostro se convierte en un plano abierto

para mostrarnos que la persona que está recostada junto a él ya no es ese hombre que cargó como si fuera un costal, sino una mujer que lo observa fijamente. La música resuena levemente mientras él se incorpora para abrazarla. Ella corresponde a su gesto y él la comienza a tomar por la cintura, bajando sus manos por sus caderas demostrando un fuerte deseo por ella.

La cámara se enfoca en el rostro de este hombre que ahora tiene los ojos cerrados. Concentrado en el acto, el sonido sube de intensidad. Él se dispone a besarla mientras la música resuena, la luz se intensifica y los cortes sugieren de nuevo una serie de espasmos. Entonces el rostro de la mujer se convierte en el de un hombre que, a su vez, se convierte en otro personaje que se encuentra en otro tiempo y en otro espacio, como si de esa alucinación, en la que hubo una relación cuerpo a cuerpo hubiera nacido este otro ser que espera ansioso a ser observado.



Escena 3. Un hombre carga entre sus hombros a otro.



Escena 3. El hombre viaja encima de un camión de carga disponiéndose a soñar.



Escena 3. El hombre abraza con deseo a una mujer que aparece junto a él.



Escena 3. El rostro de la mujer se convierte en el de un hombre.

Así es como el choque violento y vertiginoso de las imágenes y la música nos avisa que estamos dentro de un sueño o de una pesadilla llena de deseos carnales. Abruptamente Gámez hace uso de su derecho a romper la estructura narrativa, espacial y temporal, mediante el contraste entre los planos fijos y el movimiento, la inacción y la acción, o bien mediante una especie de parpadeos que nos llevan a otro lugar donde en contrapartida al dinamismo y a la furia de esas imágenes, aparecen los obreros y campesinos que habitan esa tierra baldía, figuras inmóviles, pasivas y acusadoras que miran hacia la cámara fijamente, rodeados por un campo estéril.

El encuadre se posa frente a uno de ellos. Es un hombre que asemeja ser

un campesino sin historia previa, un ser postrado, inmerso en un llano, que no deja de mirar fijamente a la cámara rompiendo la cuarta pared, que está viéndonos directamente a nosotros. El encuadre trata de negar a este hombre. La cámara hace un movimiento de derecha a izquierda negando su deseo de ser visto, pero él se aferra a salir a cuadro y camina hacia donde está el nuevo enfoque. Esto se vuelve a repetir y el campesino realiza la misma acción durante tres veces hasta que logra imponerse.

La secuencia es hábilmente completada con un poema de Juan Rulfo, de gran vigor expresivo. En este momento escuchamos por primera vez una voz que comienza a narrar. Es la voz de Jaime Sabines que dice:

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  
dónde caernos muertos.

Mientras esto se escucha, la cámara hace un paneo, mostrándonos más hombres que emergen del llano, todos mirando fijamente a la cámara. Esta se detiene frente a otro personaje que no deja de observar. Aparece de nuevo otra figura barroca que también nos observa. Este ejercicio de yuxtaposición de imágenes hace un enfrentamiento entre el individuo que observa desde el pasado y el que observa desde el presente. Volvemos al llano y aparecen más hombres mientras la voz prosigue:

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.

Las palabras reflejan una voz íntima, como si Rulfo simpatizara con la esencia de la búsqueda de Gámez, que éste expresó así en una entrevista con Conchita Perales:

El cine que hago no le interesa a nadie, porque trabajo esencialmente con imágenes gráficas, literarias, llenas de metáforas y paradojas. (...) Voy a citar a Rulfo porque lo que le pasó a él me pasó a mí también: en una ocasión le preguntaron por qué escribió sus cuentos y su novela, y él contestó: “Yo tenía ganas de leer este tipo de literatura, pero como no la encontré por ninguna parte, me puse a escribirla”. La comparación es válida, toda proporción guardada, claro; yo no encuentro el cine que quiero ver, entonces lo quiero hacer. (*La fórmula secreta*, 2014: 385-386)

Regresando a la escena, de nuevo aparece la imagen de una figura que nos observa y que el montaje mezcla con la de otro campesino. Entonces se escucha:

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 le estamos pidiendo limosnas a la luna.

Ni está en nuestro camino buscar de prisa la covacha,  
o arrancar pa'l monte  
cada vez que nos cuchilean los perros.

Alguien tendrá que oírnos.

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

Aparece entonces el rostro de un niño que nos observa fijamente, dando paso  
otra vez a las botellas de Coca-Cola que se mueven al ritmo de un ruido que afirma  
que la escena ha terminado.

En una entrevista con Emilio García Riera para la revista *Siempre!*, el director  
mencionó:

Mi pretensión es crear realmente un cine mexicano, el mexicano de Rulfo.  
Creo que el cine mexicano debe tener una experiencia propia como la tiene  
su pintura (...)

¿Cuáles son las barreras para hacer buen cine? No existen esas  
barreras, son mentiras, considero que el que realmente quiere hacer buen  
cine, lo puede hacer. (*La fórmula secreta*, 2014: 184)

La originalidad y el valor de esta escena radica, en parte, en que la representación de elementos documentales está perfectamente asimilada al texto literario. Los campesinos derrotados sobre sus tierras erosionadas que vemos enlazan de manera profunda con el texto de Rulfo, que denuncia y provoca angustia.



Escena 4. Campesino observando directamente a la cámara.

En esta escena, como durante el resto de la película, Gámez muestra los problemas de lo que para él era un pueblo sumido en el subdesarrollo y la injusticia. Gámez retrata con gran fuerza a este pueblo al presentarnos el sentir de los personajes que vemos, mediante imágenes reforzadas con expresiones

faciales y recursos experimentales, como la ruptura de la cuarta pared, inspirados por la búsqueda de una renovación estética.

#### **4.2.4 Montaje**

Para la escena número siete, nos volvemos a encontrar con las botellas de Coca-Cola, pero ahora sin el sonido futurista. En la pantalla aparece una pareja, un hombre y una mujer, besándose, con el telón de fondo es una pared en la que están impresos lo que parecen ser hilos de sangre. Primero vemos la espalda masculina vestida de blanco, después el dorso de la mujer que lleva un vestido negro mientras el sonido ambiente es el mugir de un bovino.

El hombre la toma de la cintura y ella no responde de la misma manera. Un corte en la escena lleva a un hombre vestido de blanco. Tiene a una res colgada de los cuernos dentro de un rastro, la amarra de las patas traseras y la jalonea para que tirela al suelo. Prosigue con las patas delanteras, la res está inmóvil, resignada. Su cabeza cae al suelo y la toma se convierte en un plano cerrado de su extremidad. Una melodía comienza a escucharse y, junto a la mirada perdida de la res, anuncian el momento de su muerte. La cámara sigue enfocando la cabeza de del animal, cuando de pronto vemos cómo el hombre le clava un cuchillo en el cuello. El animal se retuerce y su hocico se abre como luchando por atrapar una bocanada de aire. De su cuello comienza a correr un río de sangre mientras el hombre sigue introduciendo el cuchillo. La música se intensifica mientras los ojos del animal no dejan de observar a la cámara. Hay un corte y regresamos con la pareja que sigue besándose apasionadamente. El encuadre

sigue la mano de del hombre hasta el glúteo de la mujer, que acaricia con lujuria. Ella tiene en la mano una cacerola. Hay un close up a los ojos de la mujer, que lentamente los comienza a abrir. Volvemos al close up hacia la cabeza de la res, que se sigue desangrando y exhala sus últimas bocanadas de aire, como si de ella se comenzara a desprender la vida.

La muerte se refleja en el rostro dela res. Ha sido sacrificada y el hombre vestido de blanco comienza a atar sus cuatro patas. De nuevo aparece la pareja. No cesan de besarse. De regreso en el matadero, con cuchillo en mano y frente a animal, el hombre hace un corte certero en su hocico para comenzarlo a desollar. La escena del desollamiento prosigue en un plano abierto mientras en la parte trasera, de manera onírica, aparecen tres patos que caminan sin poner atención a lo que está pasando.

En primer plano vemos como el hombre desprende desesperadamente la piel de la res para después encontrarnos con un encuadre donde la cabeza del animal ya se encuentra despellejada y frente a ella vuelve a pasar la fila de patos. Volvemos a ver a la pareja besándose desde tres ángulos diferentes. El encuadre nos presenta al hombre ya sentado en una cubera con la res destazada colgando a su lado. Él, indiferente y pensativo, observa hacia el espacio vacío, para avisarnos que la pareja apasionada se acerca y ahora es parte de la imagen. Ella lo saluda con un beso en la mejilla. Él, indiferente, se levanta para cargar la res en sus espaldas mientras el otro hombre le ayuda a amarrarla. Camina con el animal en sus espaldas y sigue su camino, despedido por una patada del otro hombre. La mujer lo observa queriendo despedirse. Él jamás voltea.

La siguiente toma nos lleva a otro tiempo y a otro espacio: un camino empedrado perteneciente a un pueblo con casas en las que se observan ventanas de madera y techos de teja. Del espacio vacío y por la parte izquierda de la pantalla aparece el hombre cargando la res. El camino va cuesta arriba. La cámara hace corte y nos regresa a la cabeza desollada del animal en primer plano para seguir con un acercamiento al impassible rostro de este hombre.

El encuadre vuelve a ser el mismo con el que observamos la cabeza sin vida, pero ahora vemos que ya no es la res la que carga a sus espaldas sino una mujer que va de cabeza y carga un en su cuello un collar de perlas y de su pecho se asoma que cuelga un crucifijo. Un contrapicado nos regresa al rostro del hombre, que sigue insensible e inexpresivo. Volvemos al encuadre donde observamos a la mujer de cabeza, pero ahora es el hombre que lo despidió con una patada al inicio de su travesía. Volvemos al primer plano del rostro inexpresivo para finalmente ver que la cámara se postra frente a unos escalones de piedra, los cuales está subiendo este hombre con la res en su espalda. Camina, hasta desaparecer de la pantalla mientras los cantos corales se siguen escuchando. La pantalla se torna a negro y aparecen las botellas de Coca-Cola avisando que la secuencia terminó.

Sin utilizar palabras y dejando caer el poder de la secuencia en la imagen y en el montaje, Gámez da así un mensaje directo al espectador, en donde libera sin pudor la crueldad, y por medio de ésta nos conduce a hasta las raíces del ser, y nos regresa de improviso abarcando diversos tiempos y espacios, presente y pasado, como si los dos tiempos fuesen uno solo, mezclados entre sí.



Escena 7. La res observa fijamente a la cámara mientras es degollada.



Escena 7. Pareja besándose.



Escena 7. Close up demostrando el deseo que se contraponea la muerte.



Escena 7. Mujer abre los ojos al igual que la res.



Escena 7. La res desangrándose mientras se yuxtapone con la imagen anterior.

En esta escena podemos vislumbrar los conocimientos que Gámez acerca de las técnicas de montaje, en especial la de vanguardia rusa de los años veinte, y concretamente el llamado el “efecto Kuleshov” donde se demuestra el poder subjetivo de un plano a otro. Como es sabido, Kuleshov presentó breves planos que se unían en distintos órdenes al rostro de un famoso actor: uno exponiendo un plato de sopa, otro una mujer muerta, otro más un niño jugando. Las distintas combinaciones llevaron a los espectadores que las vieron a afirmar que el plano con el rostro del actor (el mismo en todos los casos) funcionaba de distintas formas, al aportar los demás planos las sensaciones que lo definían, como hambre, dolor y ternura.

Así Gámez contrapuso el plano donde se mostraba la cabeza de la resal ser degollada junto con al que mostraba a la pareja besándose y al que mostraba

las caricias a la mujer. Con esto contrapuso la idea de la muerte frente a la idea de procrear la vida. El montaje construye la escena por medio de piezas separadas, con lo cual concentra la atención del espectador tan solo en el elemento importante para la acción, en este caso la muerte y el deseo. Al igual que Kuleshov, Gámez comprendió que el cerebro no percibe imágenes aisladas y que, de la misma forma que leemos palabras completas y no letra a letra, nuestro cerebro combina las imágenes que vemos yuxtapuestas para crear una sensación conjunta.

Como conclusión de esta sección podemos decir que Gámez utiliza los sueños, los deseos, creando metáforas visuales de miedos, anhelos y tristezas de los campesinos, que viven diariamente de tú a tú con la muerte y el trabajo que hizo que olvidaran que son seres humanos, convirtiéndolos en bultos y máquinas. Así es como *La fórmula secreta* hace una experimentación entre el documento y la poesía visual en función de una retórica cinematográfica de fuerte contenido social.

El mundo creado por Gámez se aleja de los límites de la pantalla, representando el curso de una sociedad que presenta elementos y actitudes características del mexicano, como el consumismo de sustancias como la Coca-Cola e ideologías como la religiosa. Actitudes y características que el cineasta no trata de explicar, sino que las presenta según su interpretación, en la que demuestra una complejidad artística difícil de sintetizar.

El historiador Marc Ferro afirmó que el cine puede ayudarnos a comprender el pasado y el presente de una sociedad si el cineasta es hábil para observar su

entorno (Ferro, 2008: 163). En este sentido, podemos concluir que con *La fórmula secreta*, un verdadero ensayo presentado en lenguaje cinematográfico, el autor plasmó aspectos del pueblo, sus contrastes, sus desigualdades, su nacionalismo endeble, su religiosidad y su adopción de ideologías extranjeras, que permiten profundizar en la comprensión de la realidad y la historia mexicanas.

## Conclusiones

En este trabajo se analizaron películas cuyos realizadores pretendieron salirse de lo convencional y explorar nuevas maneras de afrontar el proceso fílmico.

*Raíces* (Benito Alazraki, 1953), fue la cinta pionera de una concepción cinematográfica distinta a la de la industria. En ella encontramos elementos propios del cine experimental, como la intercalación de fragmentos documentales, el uso de actores no profesionales y, junto con ellos, la conceptualización de la imagen indígena de una forma inédita y mucho más verosímil que la que se había mostrado anteriormente en el cine de ficción mexicano.

El siguiente filme que se abordó fue *El despojo* (Antonio Reynoso, 1960). En él encontramos dispositivos cinematográficos experimentales como el uso narrativo de los sonidos, la fragmentación del espacio-tiempo y la utilización de actores no profesionales, que más bien presentan y no representan personajes, deambulando de un lado a otro sin tener aparentemente un rumbo fijo y una historia detrás de ellos. Otro elemento que se presenta es la reducción de diálogos, dejando predominar a la narración en *off*.

*En el balcón vacío* (Jomí García Ascot, 1961), presentó también, entre otros elementos, el uso de actores no profesionales, la representación de evocaciones y recuerdos, la utilización de la voz en *off* y la mezcla de documental y ficción.

Enseguida analizamos *Magueyes* (Rubén Gámez, 1962), que nos permitió

hacer un acercamiento al uso de la imagen, el montaje y la música como narrativa total, alejándose totalmente de las palabras para expresarse.

Y finalmente llegamos a *La fórmula secreta* (Rubén Gámez, 1965). De todas las cintas analizadas, puede decirse que es la más lograda desde la perspectiva experimental. Se trata de un trabajo que utiliza, como intentamos mostrar, diversos recursos, sobresaliendo la representación de estados internos como los sueños y los deseos al estilo de los surrealistas, el uso narrativo de un montaje derivado del cine soviético, la apropiación de los espacios abiertos del neorrealismo y el aprovechamiento de recursos documentales.

Todas las películas, excepto *Raíces*, carecen de una narración lineal. Y cuatro de ellas se basan en obras literarias, aunque no puede decirse que sean adaptaciones rigurosas, en el sentido de las acostumbradas en el cine de ficción. Los creadores de estas cintas trabajaron de manera independiente y con presupuestos muy bajos, dejándonos ver en sus obras sus preocupaciones, que residen principalmente en la innovación y en la fidelidad a sus propias ideas, ignorando el impacto que puede tener la obra en los espectadores o sus posibilidades comerciales.

Las películas se caracterizaron por impulsar una renovación estética, manifestando una reflexión sobre el medio expresivo. Éste se concentró en la expresión personal, en los recuerdos, en las problemáticas de índole social. Los cineastas presentaron una tendencia muy marcada por utilizar herramientas del cine documental, que les permitían alejarse del sistema de estrellas y les proporcionaban una estética más natural y libre. De forma paralela, estos trabajos

fueron realizados bajo una perspectiva autoral plena, tanto en la elección de técnicas propias como en la expresión de una ideología o forma de pensar. Este cine tomó cualidades y modalidades de cinematografías y corrientes extranjeras, plasmando a su vez especificidades y preocupaciones locales, personales y sociales.

Respecto a su recepción, aunque en general fueron bien acogidas por la crítica especializada, las películas analizadas no estuvieron orientadas al gran público y por lo tanto no tuvieron recuperaciones económicas importantes. Por otra parte, uno de los principales objetivos de esta oleada fue la renovación del cine, y ésta sí ocurrió a largo plazo, siendo los trabajos audiovisuales analizados parte importante del proceso. Por eso podemos concluir que en términos comerciales tuvieron escasos resultados, aunque sus logros artísticos fueron verdaderamente positivos. Entre los resultados más efectivos de esta época se encuentra la adopción en México de un cierto tipo de cultura cinematográfica de la que forman parte central estas propuestas.

## Referencias

- Aranzúbia, Asier (2011), "Nuevo Cine (1961-1962) y el nacimiento de la cultura cinematográfica mexicana moderna", en *Dimensión Antropológica*, Año 18, Vol. 52, mayo/agosto, pp. 101-121. Disponible en: <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=6893>
- Ayala Blanco, Jorge (1993), *La aventura del cine mexicano. En la época de oro y después*, Grijalbo, México.
- Bergan, Ronald (2011), *Cine ismos... para entender el cine*, Turner, Madrid.
- Beyle, Claude (2006), *Películas clave de la historia del cine*, Ediciones Robinbook, Barcelona.
- Casanova, Basilio (2010), "México en Eisenstein. Figuras de la muerte", *Razón y Palabra. Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación*, pp. 31-45. [www.razonypalabra.org.mx](http://www.razonypalabra.org.mx).
- De la Colina, José (1961), "Nuevos cineastas: J.M. García Ascot", *Nuevo Cine*, núm. 1, abril, pp. 22-23.
- De la Colina, José (1962), "En el balcón vacío, de Jomi García Ascot", *Nuevo Cine*, núm. 7, agosto, pp. 20-22.
- De la Vega Alfaro, Eduardo (1988), "El cine independiente mexicano 1942-1965", en *Hojas de cine: testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, volumen II: México, Secretaría de Educación Pública / Fundación Mexicana de Cineastas, A.C./Universidad Autónoma Metropolitana, México, pp. 69-82.
- De la Vega Alfaro Eduardo (s/f), "La simbólica del "espacio original" en las primeras secuencias de *Río Escondido* (Emilio Fernández, 1947) y *La fórmula secreta* (Rubén Gámez, 1965)". en [http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=columnas\\_detalle&id\\_columna=1578](http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=columnas_detalle&id_columna=1578)

- “El maguey, símbolo de identidad nacional”(2010), texto para el catálogo de la exposición con el mismo título para el Museo Casa Estudio de Diego Rivera y Frida Kahlo, México.
- Elizondo, Salvador (1961), “Cine experimental”, *Nuevo Cine*, núm. 3, agosto, p. 9.
- Elizondo, Salvador (1962a), “Donde el tiempo es el principal personaje”, *La Cultura en México de Siempre!*, 6 de junio, p. xviii.
- Elizondo, Salvador (1962b), “*Magueyes*: un gran cortometraje de Rubén Gámez”, *El Gallo Ilustrado*, suplemento de *El Día*, 2 diciembre, p. 4.
- Estrada Álvarez, Adriana (en prensa), “Notas sobre el mestizaje mexicano en la experiencia estética neo-barroca de *La fórmula secreta* (1965) de Rubén Gámez”, en *Miradas urgentes: sujetos, estéticas y memorias en el documental latinoamericano contemporáneo*.
- Fernández Perera, Alba (2017), *El surrealismo y su impacto en el cine y en otros medios audiovisuales*, Universidad de Valladolid, Valladolid.
- Ferro Marc (2008), *Cine, una visión de la historia*, Akal, Madrid.
- García Ascot, José Miguel (1962), “Un profundo desarreglo”, *Nuevo Cine*, núm. 6, marzo, pp. 4-8.
- García Riera, Emilio (1962), “*En el balcón vacío*”, nota publicada originalmente en *Revista de la Universidad*, junio, pp. 27-29 reproducida *El juego placentero II. Crítica cinematográfica, años sesenta*, introducción y selección de textos de Ángel Miquel, Cineteca Nacional / Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México, 2007, pp. 43-45.
- García Riera, Emilio (1988), “El cine independiente mexicano 1942-1965”, en *Hojas de cine: testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, volumen II: México, Secretaría de Educación Pública / Fundación Mexicana de Cineastas, A.C./Universidad Autónoma Metropolitana, México, pp. 191-219.
- García Riera, Emilio (1990), *El cine es mejor que la vida*, Cal y Arena, México.

- García Riera, Emilio (1993), *Historia documental del cine mexicano*, tomo 7, Universidad de Guadalajara / Gobierno del Estado de Jalisco / Conaculta / Imcine, México
- García Riera, Emilio (1994a), *Historia documental del cine mexicano*, tomo 11, Universidad de Guadalajara / Gobierno del Estado de Jalisco / Conaculta / Imcine, México.
- García Riera, Emilio (1994b), *Historia documental del cine mexicano*, tomo 12, Universidad de Guadalajara / Gobierno del Estado de Jalisco / Conaculta / Imcine, México.
- Garmendia, Arturo (2011), "Rulfiana: crónica alucinada de una agonía (Antonio Reynoso)", 4 de febrero; en <https://www.cineforever.com/2011/02/04/rulfiana-cronica-alucinada-de-una-agonia-antonio-reynoso/>
- González, Rita y Jesse Lerner, curadores (1998), *Mexperimental. 60 años de medios de vanguardia en México*, Fideicomiso para la cultura México-E. U., México.
- La fórmula secreta*. Rubén Gámez (2014), Antítesis / Alias / Imcine / Filmoteca de la UNAM / Cineteca Nacional, México.
- Lusnish, Ana Laura (s/f), "Raíces (Benito Alazraki, 1954). Drama indigenista de transición", en <http://www.ciyne.com.ar/raices-benito-alazraki-1954-drama-indigenista-de-transición-por-ana-laura-lusnich>.
- Mateo Gambarte, Eduardo (2015), "Jomí García Ascot, la crítica de cine y la revista Nuevo Cine", *Cuadernos Iberoamericanos. Revista de Historia y Comunicación*, núm. 1, <https://publicaciones.universia.net/index.php/CIHC/article/view/1697/jomi-garcia-ascot-critica-cine-revista-cine>.
- Miquel, Ángel (2010), "Nuevo Cine", en Lydia Elizalde Valdés (coordinadora), *Revistas culturales latinoamericanas 1960-1980*, Universidad Autónoma de Morelos, Cuernavaca, pp. 43-55.
- Mitry, Jean (1974), *Historia del cine experimental*, Fernando Torres, Valencia.

- Nuevo Cine* (2015), edición facsimilar con prólogo de Eduardo de la Vega, El Equilibrista, México.
- Rodríguez, Juan (2012), “*En el balcón vacío y el nuevo cine*”, en Javier Lluch Prats, *En el balcón vacío. La segunda generación del exilio republicano en México*, publicación digital de AEMIC, pp. 93-133, consultado en [www.gexel.es/balconvacionuevocine.pdf](http://www.gexel.es/balconvacionuevocine.pdf)
- Rodríguez, Israel (2016), *El cine experimental mexicano de los 1960 en 10 filmes*, en *Ícónica*, 4 de noviembre; en <http://revistaiconica.com/cine-experimental/>
- Rosbach, Alma y Leticia Canel (1988), “Los años sesenta: el Grupo Nuevo Cine y los dos concursos experimentales”, en *Hojas de cine: testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, volumen II: México, Secretaría de Educación Pública / Fundación Mexicana de Cineastas, A.C./Universidad Autónoma Metropolitana, México, pp. 47-56.
- Russo, Eduardo, A., compilador (2008), *Hacer cine: producción audiovisual en América Latina*, Paidós, Buenos Aires.
- Vaca, Luis (2014), *Magueyes*, F.I.L.M.E, 27 de marzo de 2014. [http://www.filmemagazine.mx/kardex/show\\_public.php?noticias\\_id=1081](http://www.filmemagazine.mx/kardex/show_public.php?noticias_id=1081)
- Valdés Peña, José Antonio (2003), “Se llamaba: Rubén Gámez (1928-2002)”, *Cinefagia* • published 7 agosto 2003 • updated 18 julio 2011.
- Yanes Gómez, Gabriela (1996), *Juan Rulfo y el cine*, Universidad de Guadalajara / Instituto Mexicano de Cinematografía / Universidad de Colima, Guadalajara.

## Filmografía

### ***Raíces***

Director: Benito Alazraki

Fotografía: Walter Reuter, Hans Beimler

Guion: Benito Alazraki, Manuel Barbachano Ponce, Carlos Velo

Producción: Teleproducciones S.A.

Edición: Luis Sobreyra y Miguel Campos

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

Basada en: *El diosero* de Francisco Rojas González. Los cuentos adaptados son: "Las vacas de Quiriquirta", "Nuestra señora de Niqueteje", "La parábola del joven tuerto" y "La cabra de dos patas"

Intérpretes: 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

Género: Drama

Formato: 35 mm

Duración: 103 minutos

País: México

Año de producción: 1953

### ***El despojo***

Dirección: Antonio Reynoso

Fotografía: Rafael Corkidi

Guion: Juan Rulfo

Producción: Antonio Reynoso/Cine Foto

Edición: Xavier Rojas

Reparto: Jorge Martínez de Hoyos

Género: Experimental

Formato: 35mm

Duración: 12 minutos

País: México

Año de producción:1960

### ***En el balcón vacío***

Dirección: Jomí García Ascot

Fotografía: José María Torre

Guion: María Luisa Elio, Jomí García Ascot, Emilio García Riera

Edición: Jomí García Ascot, Jorge Espejel

Producción: Ascot/ Torre N. C.

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

Protagonistas: Nuri Pereña, María Luisa Elío, Conchita Genovés, Jaime Muñoz de Baena, Belina García

Género: Drama

Formato: 16 mm

Duración: 70 min

País: México

Año de producción:1961

### ***Magueyes***

Dirección: Rubén Gámez

Fotografía: Rubén Gámez

Guion: Rubén Gámez

Producción: Gustavo Alatriste

Edición: Rubén Gámez

Música: Dimitri Shostakovich

Género: Experimental

Formato: 35 mm

Duración: 9 minutos

País: México

Año de producción: 1962

### ***La fórmula secreta***

Título original: *Kokakola en la sangre/ La fórmula secreta*

Dirección: Rubén Gámez

Fotografía: Rubén Gámez

Guion: Rubén Gámez/Santos Núñez

Producción: Salvador López Olivares

Edición: Rubén Gámez, Daniellslas

Texto: Juan Rulfo

Sonido: Galdino Samperio

Música: Antonio Vivaldi, Igor Stravinsky, Leonardo Velázquez

Intérpretes: Pilar Islas, José Castillo, José Tirado, Pablo Islas, Francisco Corona, Guadalupe Arriaga, José M. Delgado, Tomás Toro Cárdenas, Manuel Izquierdo, José de la O. Villegas, Ramiro Ramírez, Bonifacio Barrera, Roberto Bustamante, Job Palma, Leopoldo Toledo, Gerardo Pérez, Roberto Ramírez, Gilberto Álvarez

Dirección de Arte: Salvador López

Género: Experimental

Formato: 35 mm

Duración: 42 minutos

País: México

Año de producción: 1964

Cuernavaca, Morelos, a 20 de noviembre de 2018

**Enrique Humberto Cattaneo y Cramer**  
**Director de la Facultad de Artes**  
**Universidad Autónoma del Estado de Morelos**

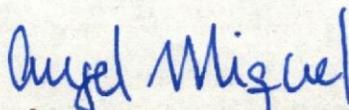
Querido Enrique:

Por este medio tengo el gusto de informarte que ha sido terminada la tesis "*La fórmula secreta* (1964) de Rubén Gámez y los inicios del cine experimental mexicano", que presenta José de Jesús Medina Delgadillo para optar por el grado de maestro en Estudios de Arte y Literatura en nuestra universidad.

El postulante ha hecho un trabajo acucioso al analizar cinco películas experimentales mexicanas producidas entre 1953 y 1964, dedicando mayor atención a la más lograda de éstas, *La fórmula secreta*, del director Rubén Gámez. El análisis cumple con los propósitos de la tesis al identificar los elementos experimentales de esas cintas producidas fuera de la esfera industrial. La contextualización del periodo está bien lograda, destacando la recreación del grupo Nuevo Cine y del Primer Concurso de Cine Experimental. El autor se basa en fuentes primarias y secundarias pertinentes y utiliza el aparato académico que se solicita en la maestría.

Por estas razones otorgo mi voto aprobatorio para que se realice el examen profesional y solicito atentamente se realicen las gestiones para que la tesis sea distribuida entre los lectores que integrarán el sínodo.

Sin otro particular, recibe un saludo afectuoso



**Dr. Ángel Francisco Miquel Rendón**

**Facultad de Artes UAEM**

Cuernavaca, Morelos a 3 de diciembre de 2018

**Dr. Ángel Miquel Rendón**

**Coordinador de la Maestría en estudios de Arte y Literatura**

**Facultad de Artes**

**PRESENTE**

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis *La fórmula secreta (1964) de Rubén Gámez y los inicios del cine experimental mexicano*, que presenta el alumno José de Jesús Medina Delgadillo para obtener el grado de Maestra en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Fundamento mi voto en lo siguiente:

El maestrante estudia los inicios del cine experimental mexicano y para ello retrocede a la década de 1950 y a la película *Raíces* (1953), de Benito Alazraki. En ella identifica los elementos temáticos y formales que van a inaugurar una nueva forma de hacer cine en México. Su temática es el pueblo mexicano, pero no el de los tópicos cantados en las rancheras de Pedro Infante y Jorge Negrete; el protagonista ahora es el dolor de sus raíces, evocado hasta la pesadilla por Juan Rulfo. De hecho, como explica el maestrante, la participación del escritor en películas como *El despojo* (1961), de Antonio Reynoso, fue uno de los elementos que hicieron el cambio. A ello se sumarán recursos formales del neorrealismo (actores no profesionales, filmación en exteriores, planos filmicos para diferentes tipos de efectos) con la voluntad de crear verosimilitud en las evocaciones, los sueños o los miedos de los personajes, tan reales o más que ellos mismos. Todos esos elementos son introducidos en las películas con la seguridad que da la confianza juvenil y el conocimiento de las recientes propuestas cinematográficas, por parte de los nuevos cineastas. Para impulsar la renovación del cine mexicano apuesta de forma decidida el colectivo que da luz a la Revista Nuevo Cine en 1961. Ese año una película que habla del olvido y la memoria, *En el balcón vacío* de José Miguel García Ascot, fue una de las propuestas más interesantes de esta nueva línea cinematográfica, totalmente independiente, basada en cuentos de María Luisa Elío.

En 1964 la película de Rubén Gámez, *La fórmula secreta* fue la ganadora del Primer Concurso de Cine Experimental. No se trata sin embargo de la primera cinta de Gámez, quien ya había construido una narración filmica apoyada en exclusiva en la imagen (*Magueyes*, 1962). *La fórmula secreta*, como explica el maestrante, participa de todas las novedades antes comentadas, pero destaca especialmente un montaje derivado del cine soviético: la yuxtaposición de imágenes diferentes para generar el "efecto Kuleshov". Su aprovechamiento es básico para representar los sueños y estados internos de los personajes, de los que está plagado el film.

La línea argumental de la tesis, tal como se muestra en el índice, es correcta y el tema



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

FACULTAD DE ARTES  
POSGRADO

Email: posgradoartes@uaem.mx www.artes.uaem.mx

FACULTAD  
DE ARTES

avanza con fluidez y naturalidad hasta las conclusiones, donde se resumen las aportaciones fundamentales de cada película analizada. La bibliografía es amplia, actualizada y está perfectamente utilizada. La escritura es clara, precisa y amena.

El único inconveniente, a mi parecer, es que el título no refleja la prioridad del estudio. Sería más adecuado invertir sus términos para que quede: *Los inicios del cine experimental mexicano* y *La fórmula secreta (1964) de Rubén Gámez*.

La tesis representa una contribución original al conocimiento del tema por su tratamiento conceptual y el periodo estudiado.

Por las razones expuestas, doy mi voto aprobatorio.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente

**María Celia Fontana Calvo**

**PITC Escuela de Turismo**

**CA Estudios sobre la imagen en el arte**

**Universidad Autónoma del Estado de Morelos**

Cuernavaca, Morelos a 5 de diciembre de 2018.

Enrique Humberto Cattaneo y Cramer  
Director.  
Facultad de Artes UAEM

Presente,

Por medio de la presente le informo que he leído la tesis titulada "**La fórmula secreta (1964) de Rubén Gámez y los inicios del cine experimental mexicano.**" Que para obtener el título de Maestro en Arte y Literatura presenta el estudiante JOSÉ DE JESÚS MEDINA DELGADILLO.

Considero que el trabajo cumple cabalmente con todos los requisitos para obtener el grado por lo que otorgo mi

#### VOTO APROBATORIO

El trabajo de José de Jesús demuestra un profundo conocimiento sobre el tema y aporta nuevas perspectivas a un tema poco estudiado pero de vital importancia. La tesis está bien estructurada y presenta a la obra en su contexto, abordando tanto las posibles influencias como el panorama político, social y cultural de la época.

ATENTAMENTE



Mtro. José Antonio Outón de la Garza.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

FACULTAD DE ARTES

Secretaría Académica

Posgrado

**F** FACULTAD  
DE ARTES

**meal** maestría  
estudios de arte y literatura

Cuernavaca, Morelos a 4 de diciembre de 2018.

**Dr. Ángel Miquel Rendón**  
**Coordinador de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura**  
**Facultad de Artes**  
**PRESENTE**

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis ***La fórmula secreta (1964)*** de **Rubén Gámez y los inicios del cine experimental mexicano** que presenta el alumno **José de Jesús Medina Delgadillo** para obtener el grado de Maestro en Estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Bajo mi decisión en lo siguiente:

Este trabajo desarrolla de manera completa el análisis de cinco producciones cinematográficas nacionales como transito histórico del cine experimental para contextualizar la película *La fórmula secreta* y generar con ello un análisis del estupendo montaje de la misma. Además esta tesis cumple con los parámetros de un escrito de maestría con una notable argumentación académica y una extensa bibliografía.

Por las razones expuestas, doy mi voto aprobatorio.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente

Mtra. María Eugenia Núñez Delgado

Cuernavaca, Morelos, a 6 de diciembre de 2018

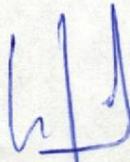
Enrique Humberto Cattaneo y Cramer  
Director de la Facultad de Artes  
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Estimado Enrique:

Tengo el gusto de otorgar mi **VOTO APROBATORIO** para la tesis que presenta **José de Jesús Medina Delgadillo** para optar por el grado de maestro en Estudios de Arte y Literatura y que lleva como título "*La fórmula secreta* (1964) de Rubén Gámez y los inicios del cine experimental mexicano".

Mis razones se basan en que el estudiante ha hecho un buen análisis de la película *La fórmula secreta*, así como de otras, de producción anterior, que en su opinión prepararon el campo para el desarrollo del cine experimental en México. En conjunto, la argumentación es convincente y da cuenta de un periodo de alrededor de diez años de experimentación en el ámbito de las imágenes cinematográficas en nuestro país. Este periodo incluye las postulaciones del grupo Nuevo Cine, así como la realización del Primer Concurso de Cine Experimental, episodios que son adecuadamente descritos en sus rasgos generales en la tesis. Por términos generales, el trabajo es original, la bibliografía está actualizada y la redacción es clara y directa.

Atentamente,



Dra. Adriana Estrada Álvarez

Profesora-investigadora de tiempo completo, Facultad de Artes