

## La reinención de las imágenes en el cine experimental mexicano (1960-1965)

### The reinvention of the images in the mexican experimental cinema (1960-1965)

José de Jesús Medina Delgadillo<sup>1</sup>

**Resumen:** Algunos realizadores en los años cuarenta y cincuenta en el cine mexicano enfocaban sus temas a la realidad nacional, marcados por el excesivo discurso nacionalista, encaminándose por el melodrama y la comedia. Sin embargo, esto se desgastó y al inicio de la década de los años sesenta del siglo XX aparecerá una nueva generación de realizadores que ingresan a la cinematografía a través del cine experimental con películas como *El despojo*, *En el balcón vacío*, y *La fórmula secreta*, los cuales presentaron elementos de vanguardia y contenidos temáticos caracterizados por querer captar una visión crítica del entorno social.

**Abstract:** Some filmmakers in the forties and fifties in Mexican cinema focused their subjects on the national reality, marked by the excessive nationalist discourse, moving towards melodrama and comedy. However, this is worn out and at the beginning of the decade of the sixties of the twentieth century will appear a new generation of filmmakers who enter the film industry through experimental films with films like *El despojo*, *En el balcón vacío*, and *La fórmula secreta* which presented avant-garde elements and thematic contents characterized by wanting to capture a critical vision of the social environment.

Palabras clave: cine experimental; Historia; imagen; representación; literatura.

En este trabajo hago un repaso cronológico del llamado cine experimental mexicano que se realizó durante los primeros cinco años de la década de los años sesenta del siglo pasado. Enfocándome en tres películas que son *El despojo*, *En el balcón vacío*, y *La fórmula secreta*, hago también un breve acercamiento al I Concurso de Cine Experimental en México realizado en 1965, y su recepción por algunos personajes de la época. Aunque hubo más trabajos audiovisuales con característica experimental durante esta época en México, me enfocaré en los mencionados, ya que en ellos encontré elementos cinematográficos de vanguardia como el ensamble de imágenes y su

---

<sup>1</sup> Grado académico: Estudiante de Maestría en Estudios de Arte y Literatura. Disciplina: Arte e Historia. Institución: Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Líneas de investigación: Imagen, Cine, Arte e Historia. Correo electrónico: josecaput@hotmail.com

manipulación del tiempo, la dialéctica entre la realidad y lo onírico, la experimentación con la música y los sonidos, la utilización de imágenes documentales y una relación efectiva con la literatura. Así es como estos realizadores plantearon no solo una forma diferente al ejecutar el arte de las imágenes en movimiento sino también ideas y reflexiones con una visión crítica, personal, pero abierta hacia la sociedad en la que vivieron junto con narrativas íntimas, no lineales que enriquecieron el lenguaje cinematográfico.

No cabe duda que la historia del cine mexicano, a través de las películas de la "época de oro", dejó una marca indeleble en la imaginación popular. "Aunque este cine sea preponderante en el imaginario colectivo, en México también se ha producido un cine con una visión y narrativa cinematográfica distinta" (Mantecón, 2011:1). Partiendo de la idea de que en ocasiones la realización de películas surge como método de denuncia, manifestando una reflexión estética y un momento histórico, se puede señalar que la realidad social es una motivación para el cineasta, pues aunque la historia narrativa en trabajos cinematográficos sea ficticia, se debe apoyar en detalles y escenas reales (Galindo, 1975: 120).

Algunos realizadores en los años cuarenta y cincuenta en el cine mexicano encaminaban sus temas a la realidad nacional, marcados por el excesivo discurso nacionalista, como es el cine de Emilio "El indio" Fernández, mientras que otros se encaminaron por el melodrama y la comedia, como el dirigido por Alejandro Galindo. Sin embargo, estos géneros se fueron desgastando a finales de los años cincuenta.

Así es como paralelo a esta tendencia, aparecerá una nueva generación de realizadores que ingresan a la cinematografía a través del cine experimental, los cuales presentaron contenidos temáticos caracterizados por querer captar una visión crítica del entorno social que reflejó actitudes, vivencias, emociones y valores universales o bien propios de una sociedad, mostrando particularidades de la realidad nacional o local (Noya, 1992:2).

Este nuevo cine presentó contenidos temáticos caracterizados por querer captar actitudes, vivencias, emociones y valores universales o bien propios de una sociedad, mostrando particularidades de la realidad nacional o local. Esta nueva postura de cineastas, en lo que a narrativa cinematográfica se refiere, nos llevaría a una diferente interpretación del cine mexicano y a vislumbrar un pensamiento a partir del análisis sistemático de categorías estéticas, éticas y culturales de sus filmes y de un análisis necesario del contenido.

Ejemplos claros los encontramos en el cortometraje *El despojo* (1960). O *La fórmula secreta* (1965) de Rubén Gámez ganadora del premio a mejor película en el primer festival de cine experimental mexicano.

Así es como *El despojo* inaugura el cine experimental de la década de los años sesenta en México. Filmado con mínimo presupuesto, el cortometraje realizado a seis manos 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.

La unión de estos tres personajes dio como resultado un trabajo cinematográfico de doce minutos de duración. Fue una labor independiente y ligera en sus recursos de producción pero no por eso en recursos artísticos los cuales se presentan por ejemplo en la utilización de la voz en off para recitar los diálogos que Rulfo escribió.

Otro elemento que se ve durante la época principalmente en el desarrollo del cine independiente y la teorización del mismo, puso sobre la mesa la idea de que el cine y la literatura aunque se complementan son dos lenguajes diferentes, cada uno con vida propia y esto lo entendía bien Reynoso al no traducir de manera arbitraria la literatura de Rulfo al lenguaje cinematográfico sino que tomó la línea argumental desarrollada por el escritor jalisciense y la alteró dependiendo de las imágenes filmadas en 35mm en blanco y negro.

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 un humilde campesino que vive acosado por un cacique, algo recurrente en el trabajo del creador de *Pedro Paramo*.

El dolor y la desesperanza aparecen cuando el campesino llamado Pedro que lo ha perdido todo menos a su esposa e hijo, pero sabe que el peligro y la amenaza del cacique están latentes. Aquí es donde Reynoso y Corkidi comienzan a representar el mundo rulfiano en imágenes que muestran el sentir de este campesino, un hombre que sueña con paisajes idílicos en un espacio

representado por el campo mexicano, a la vez las imágenes se contraponen con la realidad que se ve obligado a vivir.

Teniendo como telón de fondo órganos y nopales, atento, vigilante surge un hombre, y sigilosamente cuando está seguro de que nadie lo ve, cruza un llano desolado. Lleva un guitarrón a cuestas y se sienta a descansar. La cámara de Reynoso y Corkidi encuadran el rostro de este hombre, con diversas tomas y utilizando ligeras disolvencias que representan el paso del tiempo. Tenemos frente a nosotros un hombre que se mezcla con el paisaje y que a través de una voz en off podemos escuchar su pensamiento, una reflexión que sintetiza la situación, su estado de ánimo y propósitos.

A partir del texto de Rulfo y la fuerza trágica que contiene, se suma la de las imágenes. El ojo sagaz y entrenado de Reynoso registra los paisajes, los rostros, las casas viejas, a las mujeres de aquel pueblo ruinoso en el valle del Mezquital que miran con desconfianza, que apenas se muestran.

El resultado es 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.

*El despojo* son sólo doce minutos en pantalla, y sin embargo, la profundidad alcanzada es la misma a la que llegan algunos cuentos, también breves, de *El llano en llamas*. Brevedad que es dosificación de esencias, pureza de líneas, expresividad de silencios y vacíos. Como lo señala el crítico literario Alberto Vidal: “¿Por qué la obra de Rulfo es seductora, siendo tan breve? Porque cada superficie textual es apenas la costra de yacimientos inagotables. Rulfo resolvió brillantemente el problema de la tendencia a la prolijidad y al exceso retórico en la narrativa mexicana trasladando a las estructuras profundas una gran cantidad de mensajes implícitos, que antes se hubieran enunciado de modo abierto” (Vidal, 1998).

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 buscando, de múltiples maneras, hacerla trascendente. El método de Rulfo es el opuesto: omitir, sugerir, implicar; y de ello es consiente Antonio Reynoso, gracias a su experiencia como fotógrafo y su comprensión del lenguaje cinematográfico, o lo que más importaba en ese momento, dejar que la imagen hable por sí misma.

Y las imágenes de *El despojo*, cercanas a aquellas elaboradas por Rulfo fotógrafo, hablan

de una historia que está muy presente en este autor. La historia del despojo de las tierras de los pequeños propietarios por los latifundistas; la expoliación de su dignidad a fuerza de abusos y atropellos, la conculcación de todo derecho y aún de la vida. Y frente a ello, el drama consabido de los desposeídos: el buscar salidas donde no las hay, pero sobre todo el cultivar la esperanza sólo para verla marchitarse. La fatalidad como motor de la historia.

*El despojo* emparenta directamente con los cuentos de *El llano en llamas*; al tener siempre presente a aquel hombre, que representa también a un fugitivo, acosado en el páramo por alguien a quien ha agravado, pero también con el monólogo interior, la simultaneidad de planos, la introspección, el paso lento y la vigilia delirante de la obra de Rulfo.

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”.

Lo interesante de *El despojo* es que le toca jugar en el cine mexicano el mismo papel que juegan Rulfo y su generación en la literatura; o el de los artistas plásticos que se rebelan contra el dictum de Siqueiros en la pintura, que era “No hay más ruta que la nuestra”. Pertenece a la generación de la ruptura. El realismo que propone no es ya más el realismo de notarías que registra sin más trámite lo que tiene ante sus narices, sino uno hecho para mostrar el misterio profundo de la existencia humana tras las apariencias cotidianas. Como lo plantea Emmanuel Carballo:

“Juan Rulfo fue un enigma en movimiento, un narrador terriblemente elemental y angustiosamente complicado. Su obra, brava y magnífica, cerró un periodo de nuestras letras (el de la narrativa rural) y apuntó hacia una nueva etapa en el arte de contar historias (...) El universo narrativo de Rulfo es un mundo en que las apariencias ceden sitio a las esencias, en el que el costumbrismo y el folklore mueren para dar vida a unas cuantas radiografías que tienen que ver con el amor y la muerte, la soledad y la incomunicación, el feudalismo y sus peligros adyacentes... Su obra es algo así como la crónica alucinada de

un naufragio, del naufragio de un país: México” (Carballo, 1989).

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

Se puede afirmar que, en cuanto a las relaciones del cine con la obra literaria de Juan 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*” (Yáñez, 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 filmica 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.

Para el año de 1962 las propuestas cinematográficas se siguen desarrollando en México. Entre éstas hubo una película fundamental. *En el balcón vacío*, dirigida por José Miguel García Ascot.

La película es destacable tanto en su realización como en su concepción teórica, la cual tiene que ver con las propuestas contemporáneas de un grupo de jóvenes cinéfilos y periodistas, entre los que se encontraban Emilio García Riera, Salvador Elizondo, José de la Colina, Carlos Monsiváis, y el propio García Ascot, quienes entre 1961 y 1962 lanzaron el grupo y la revista *Nuevo Cine*. Revista en la que plasmaron algunas de las propuestas cinematográficas de la época. Creando formalmente la primera película-manifiesto en México.

Elena Poniatowska escribió, que la película iniciaba “en cierto modo, una etapa distinta del cine mexicano” (Rossbach y Canel 1985: 50). Y el propio Emilio García Riera la destacaría muchos años después de su realización como una de las pocas cintas verdaderamente independiente filmada en México durante la primera mitad de los sesenta, antes de la celebración en 1965 del 1er. Concurso de Cine Experimental. (Riera, 1983: 199).

El argumento de *En el balcón vacío*, escrito por María Luisa Elío con base en algunos motivos autobiográficos, narra dos momentos en la vida de una mujer: cuando, niña, tiene que abandonar su casa en Madrid por los efectos de la guerra, algo muy doloroso, confuso y difícil de entender para ella, y 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, Madrid 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 sus recuerdos. Las dos ciudades se complementan en los recuerdos de la protagonista y se convierten en un protagonista más.

En un texto publicado en la revista *Nuevo Cine* titulado “Un profundo desarreglo”, el propio 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 definen 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 resueltamente en los caminos apenas rozados anteriormente del mundo interior del hombre. Y este mundo 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 incomunicable. (Nuevo Cine, 1962: 6).

En muy buena medida, *En el balcón vacío* es una ilustración de estas ideas. La película trata sobre la memoria. Y para analizarla, el director incluye 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 logra por medio de imagen que los recuerdos y las vivencias de su personaje se vayan entretejiendo con el presente, sobre el que prolongan su sombra.

Un ejemplo de una secuencia (Minuto 46:36-52:48) donde esto ocurre es cuando la protagonista ya siendo adulta, con imágenes que no narran; por el contrario, surgen por asociación simbólica que sutura el pasado y el presente a través de un tiempo y una historia mítica que pudo haber sido y que, como todo mito y todo recuerdo, mantiene un pie en la verdad y otro en la mentira.

A la vez, en las primeras secuencias vemos el cruce del pasado y el presente –tiempo convencional representado además con la presencia constante del reloj, junto con la escalera, objeto del tiempo que arregla Gabriela niña, o que cuelga de la pared antes de saber que el balcón estará vacío. Se trata del “futuro”, ya que a partir de ahora se da paso a la próxima resignación de vivir en el exilio y reconocer a México como su hogar –la misma intérprete en entrevista lo menciona, cuando 10 años después de terminar el film visita Pamplona –y concluye-: “regresar es irse”.

El director incorporó en la primera parte de la cinta (correspondiente a España) fragmentos documentales de la guerra civil y en la segunda parte escenas exteriores (en cierta forma también documentales) de la ciudad de México, donde la protagonista y narradora vive en su presente. En esta mezcla del documental y la ficción puede reconocerse la influencia de *Hiroshima mi amor*, la película de Alain Resnais filmada en 1959, donde se incluían fragmentos de documentales y fotografías de las consecuencias del bombardeo a la ciudad japonesa al término de la Segunda Guerra Mundial. Pero de igual modo García Ascot asimiló en esa cinta nuevos enfoques en el empleo del travelling, del primer plano, de las transiciones, del plano secuencia, del flashback o de la manifestación del tiempo y del espacio. En cierta forma, entonces, la novedad de la película mexicana deriva de la novedad de la francesa.

Es importante mencionar que García Ascot y el resto de los jóvenes integrantes de *Nuevo Cine* fueron decisivamente influidos por la corriente de la Nouvelle Vague (o nueva

ola francesa), manifiesta primero en las ideas expresadas por los críticos de la revista Cahiers du Cinéma y después por las realizaciones, como *Hiroshima mi amor*, logradas por esos críticos convertidos en directores (Riera, 92-93:1990).

*En el balcón vacío*, debe decirse que sus recursos visuales se sustentan y funcionan en correcta armonía gracias, entre otras cosas, al manejo mesurado y atento de los efectos sonoros, los cuales denotan, de igual forma, un carácter experimental e innovador. Tal es el tratamiento de la voz en off, protagonista absoluto del guion, o el de los sonidos ambiente, que manejan de forma sutil pero muy 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 esta armonía entre imagen y sonido se da en la escena donde la protagonista Gabriela se encuentra desmontado un reloj (Minuto, 2:56-5:15). 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 tratando de huir del ejército. El perseguido define ese espacio conflictivo con la mirada, que la cámara sigue hacia arriba, hasta donde encontramos a los tres hombres 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 secuencia funciona ya que podemos pensar que los síntomas de la nostalgia por el exilio se localizan en los vacíos de la estructura regida por la parte activa del sistema del ver/no ver o “campo/fuera de campo” y del juego de las miradas (Fernandez,10). La mirada de la niña que ve la persecución del “rojo” y que mira a otra parte para que no lo apresen los franquistas; la vecina que mira y señala al perseguido: “Ahí está el rojo”; el intercambio de miradas en el balcón, pero también la toma subjetiva desde el balcón vacío que interpela a Gabriela e inaugura la pérdida de un pasado que es la patria representada por el republicano ausente.

La ventana desde donde la niña ve por primera vez la tragedia de la guerra será hecho un elemento clave de la liga entre presente y pasado, pues cuando la Gabriela adulta vuelva a ese lugar intentará reencontrarse consigo misma en las inscripciones que la niña había hecho en su madera años atrás.

La película empieza con la imagen de ese ventanal, que se asemeja a un 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 la guardia civil. 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.

Finalmente *En el balcón vacío* es un manifiesto del exilio y de la modernidad cinematográfica que apela a la política de autor y a la conciencia de la representación lingüística, a un nuevo acercamiento al realismo a través de la narración, del documento o de la experimentación que, en su conjunto, evoca una nueva experiencia estética y moral. (Fernández, 14-15). El fenómeno filmico es pues trasladado a fenómeno cultural, a una renovación profunda, particularmente, una promesa para el arte y la cultura cinematográfica mexicana, la cual se verá reflejada tres años después también en *La fórmula secreta* y en una buena cantidad de trabajos visuales que aparecieron para el primer concurso de cine experimental en México.

Así es como las inquietudes de estos cineastas tendrían una mayor proyección para el año de 1964, cuando el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica convocó al 1º Concurso de Cine Experimental, que en palabras del historiador Emilio García Riera “dio claras y definitivas pruebas de que en México había quienes podían hacer un cine de interés mucho mayor que el realizado por una industria mezquina, rutinaria y anquilosada”.

El historiador y crítico Jorge Ayala Blanco, refiriéndose a dicha época, menciona que la prolongada crisis del cine mexicano fue fenómeno con repercusiones cuantitativas y cualitativas, esto según sus palabras debido al sistema monopolista que imperaba en la producción audiovisual. Afirma que durante quince años, el retraso del cine con respecto al avance de la cultura nacional era notable, deprimente (Blanco, 207-221:1993). Afirmaba que eran pocas las excepciones de cineastas como Alcoriza, Buñuel o alguna cinta esporádica no pasaban de dos al año.

Semejante a lo que menciona Ayala Blanco, José de la Colina asevera que para la época el cine mexicano sufría no solo de creadores, sino por lo menos de tendencias definidas pues para aquellos años se habían visto aparecer, en algunos países industrias cinematográficas de consideración, movimientos y escuelas cuyos componentes se unen 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 (De la Colina, 21-31:1965).

El autor menciona que quizá este fenómeno se deba a que en realidad, desde la segunda posguerra, el cine mexicano no había 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 (De la Colina, 21-31:1965).

De la Colina pronosticaba el futuro del cine experimental en México pues afirmaba que la idea del concurso no puede decirse que sea revolucionaria, ya que la estructura de esa gigantesca difamación del país que es el cine mexicano no cambiaría; ya que según sus ideas, todos los viejos fabricantes, productores, directores, argumentistas del celuloide estarán tomando medidas para impedir el acceso de los jóvenes cineastas a las filas de la industria. Respecto a las repercusiones del concurso, De la Colina afirmó que:

“No se puede decir que los participantes en el concurso de cine experimental representen una tendencia o un movimiento, de pero se puede ver como un signo positivo el que, en general, surjan de núcleos más pertrechados intelectualmente ya que como cualquiera puede advertir, el nivel cultural de los consabidos cineastas mexicanos, aun de los más prestigiosos, es verdaderamente vergonzoso, y que casi todos los realizadores que aspiraron a ser parte del concurso hayan solicitado la colaboración de la inteligencia del país” (De la Vega, 69-70:1988).

Por su parte Carlos Monsiváis aseveró que en 1965 el “cadáver” pretendió desplazarse, el cine mexicano quiso redimirse. Para ello se inventó el cine “de aliento”. Aunque pone en evidencia la mala organización y la falta de seriedad por parte de los organizadores, el autor afirma que por parte de los cineastas, el concurso reveló un fenómeno insólito entre nosotros: un cine vivo, comprometido orgánicamente con la realidad, cuyo primer paso no es hacer un gran arte sino dejar de hacer el ridículo (Monsiváis, 17-18:1966).

Así es como Monsiváis afirmaba que el cine nuevo intentaba ver a un país y a una sociedad “desde adentro”, por primera vez. 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 (Monsiváis, 17-18:1966).

Más recientemente para Eduardo de la Vega 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 al cine y darle otra dimensión. El I Concurso marcaría un hito definitivo en la historia de nuestro cine (De la Vega, 69-70:1988).

Finalmente a pesar del título del concurso, la mayor parte de las películas no fueron particularmente experimentales, sino más bien narrativas poco convencionales que incorporaban ciertas lecciones aprendidas de la Nueva Ola francesa, Ingmar Bergman o John Cassavetes. Aunque tuvo algunos imprevistos, podemos inferir que el significado profundo del concurso fue el de revelar que en México había gente con capacidad y posibilidades de hacer evolucionar al cine y darle otra dimensión. Paulatinamente, varios de los más destacados realizadores del concurso que algunos ingresarían a la industria y aunque una vez allí demostrarían sus no escasas limitaciones, de todas maneras. Así es como el I Concurso del Cine Experimental marcaría un hito definitivo en la historia del cine mexicano dejando obras trascendentales en diversos aspectos como *La fórmula secreta* o también llamada *Koka Kola en la sangre* de Rubén Gámez.

El 10 de julio de 1965 en la revista *Ovaciones* se hablaba del triunfo de *La fórmula secreta* y se describía como una obra cinematográfica valiente con fuerte influencia de Luis Buñuel. Para el redactor de la nota, secuencias como la de la muerte del toro, tiene un parecido asombroso con el corte del ojo de “El perro andaluz”, sobre todo en el juego de los símbolos, que realiza con gran acierto Gámez. Se enfatiza en algo de verdadera importancia, que en la película no hay actores más que accidentalmente y los interpretes fueron de la rama de extras, a los que Rubén Gámez maneja con maestría pues lo importante es el ritmo muchas veces vertiginoso. (*Ovaciones*, 1965, en *La fórmula secreta*, 88).

Así es como llegamos a la película que marcó un parteaguas en el cine mexicano y sigue siendo un referente vanguardista en la creación de cine experimental en México. Estrenada en 1965. Realizada por uno de los directores más controvertidos, propositivos y olvidados de la historia del cine en México. Que a pesar de su reducida producción, sus trabajos son paradigmas del cine independiente, lo experimental y el proceso creativo desapegado del ámbito comercial.

*La fórmula secreta* fue exhibida en la Primera Semana de la Crítica internacional en

Yugoslavia, en el Festival de San Francisco y fue la primera película experimental mexicana que se presentó en el Museo de Arte Moderno de Nueva York

Esta cinta presenta imágenes de un país en trance de perder su identidad, dejándose seducir por la mecanización, por la miseria, la soledad y la Coca cola. *La fórmula secreta* no utiliza un hilo argumental preciso, sino que parte de la nueva narrativa utilizada en el cine experimental mexicano.

Las imágenes en esta cinta presentan determinadas situaciones en las que predomina la sátira, la soledad y las fuerzas compulsivas a que es arrastrado cualquier hombre lleno de carencias en un país influido por el automatismo y la técnica maquinista; este hombre, pobre y cansado, donde se siente desplazado. Así es como el cine de Gámez no sólo descansaba en su original expresión artística, sino también en su peculiar representatividad de las manifestaciones sociales. Tal y como lo afirma el historiador Marc Ferro “El cine le sirve a la historia como una fuente primaria para la investigación de una sociedad, y hace que la sociedad se reconozca en su desenvolvimiento y en sus fases de producción, circulación y consumo” (Ferro, 1991, 6).

Y así, 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 hombre de su época. 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 una 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.

Gámez imaginó su película como un ensayo, como una reflexión, la fotografió, e hizo un montaje riguroso, fluido, fascinante en el que no sobra ni un fotograma, en el que el ritmo no desfallece. Adaptó la 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.

Y como contrapartida al dinamismo y a la furia de esas imágenes, aparecen los seres humanos, obreros y campesinos, los hombres huecos que habitan esa tierra baldía, figuras inmóviles, pasivas y acusadoras de mestizos que miran hacia la cámara fijamente, rodeados por un campo estéril o por el contraste entre los planos fijos y el movimiento, la inacción y la acción,

se expresa con toda exactitud el pensamiento de Gámez, combatiente filmico cuyo arte no puede ser desvinculado de su exaltación nacionalista, de su nacionalismo defensivo (Blanco, 1993:207).

En una nota de un suplemento dominical llamado “El gallo ilustrado” se afirmó “Este verdadero artesano del cine logró más que ningún profesional de la palabra y la reflexión: un ensayo lúcido, profundo, evidentemente en su juego simbolista, crítico y comprometido sobre el mexicano de nuestros días” (Manuel Michel, “El gallo ilustrado”, suplemento dominical de El Día. Num. 161, Ciudad de México, 25 de julio de 1965, en *La fórmula secreta*, 2014:127).

El filme de Gámez consiste solamente en una serie de imágenes- choque tremendamente efectivo, gracias a un apretado y magistral montaje y a su excelente fotografía. La aparente irracionalidad de las secuencias nos remite, muy racionalmente al Perro andaluz su antecedente surrealista más claro, sin embargo, Gámez tiene una voz personal que expresa con vigor y lucidez, una protesta y un testimonio de nuestro medio social.

En este trabajo vuelve a aparecer Juan Rulfo que colaboró con Gámez realizando un texto que en la película es leído por Jaime Sabines, dándole voz a la secuencia de los personajes que aparecen en el páramo, en la que se observa un gran vigor expresivo.

Otro elemento con tintes de vanguardia que se venía gestando durante los últimos años en este cine y que es presente en *La fórmula secreta* es que se aleja del llamado star system ya que se utilizaron únicamente extras. No hay actores. Uno de los elementos más destacables es la música de Vivaldi y Bach es usada magistralmente para apoyar la imagen.

Gámez tiene el certero instinto artístico, una gran profundidad en el lenguaje de las imágenes que presenta. La cátedra fotográfica dinámica podríamos ejemplificarla en la secuencia inicial, la cámara casi al ras del suelo por el del Zócalo. Edificios oficiales y la catedral de México se convierten en cierto modo en un hombre es prisionero, intenta escapar, da vueltas y revueltas. (Octavio Alba, página 166).

*La fórmula secreta*, es una coca cola introducida en su sangre, en vez de reanimarlo, lo somete a un frenético torrente de imágenes aparentemente inconexas, en las que la metáfora, el símbolo, el lirismo ideológico, interactúan con la interpretación del observador, de manera que los planteamientos desarrollados por el film no son imposiciones implacables y prefabricadas, sino

que se convierten en sugerencias sutiles que utilizan como vehículo el diálogo que

posibilita la lectura interactiva (Padilla, 2008:5).

La película se aleja totalmente de una narrativa convencional, sin un argumento en específico dando espacio al espectador para que sea partícipe de la misma y no solo sea un receptor como pasa en la mayoría del cine convencional. *La fórmula secreta* da la oportunidad de hacer un acto interpretativo personal con el que el lenguaje cinematográfico se expande y le da voz a las imágenes que nos impactan y enfrentan convirtiéndose en textos dispuestos a ser leídos e interpretados dándonos un sin fin de elementos fuera de los establecidos en el cine convencional mexicano. Los elementos de vanguardia que encontramos en trabajos anteriores a este los vemos concretados en el trabajo de Gámez, la mezcla de las imágenes, los sonidos, el uso de imágenes documentales, la representación de la realidad enfrentada con el mundo onírico del ser, el ritmo frenético del montaje dando paso a el movimiento como protagonista, la crítica personal y social, su relación con lo literario respetando los dos lenguajes, la representación del tiempo y el espacio convergen para mostrarnos el interior del ser que vemos en la pantalla.

En conclusión, el cine experimental mexicano fue, durante el periodo comprendido entre 1960 y 1965, una serie de esfuerzos aislados, limitados y prácticamente desvinculados entre sí, que a pesar de todo, ofrecieron resultados profundamente satisfactorios sobre todo a partir de los cincuenta. El innegable valor que posee una buena parte de las películas realizadas al margen de la industria y sin el apoyo oficial, es precisamente su intento por demostrar que existían otros medios y otras formas para hacer un cine más digno y menos engañoso; para hacer un cine que planteara problemas más próximos y más importantes

Pocos años después, el cine independiente mexicano entraría en una nueva etapa, determinada también por las circunstancias histórico-sociales del país y por las condiciones de la industria, en la que abrirían otros caminos y otras posibilidades.

## **Bibliografía**

- Ayala Blanco, Jorge (1993). *La aventura del cine mexicano. En la época de oro y después.* Ciudad de México. Grijalbo.
- Carballo, Emmanuel (1989). *Juan Rulfo. México. Homenaje a Juan Rulfo. Recopilación de textos leídos en el coloquio del mismo nombre, celebrado en la Feria Internacional del Libro 1988, a cargo de Dante Medina.* Editorial Universidad de Guadalajara, Jalisco.

- De la Colina, José (1965). Sobre el concurso experimental. *Revista de la Universidad de México*. Vol. xix, núm. 12. Ciudad de México.
- De la Vega Alfaro, Eduardo (1988). 1942-1965. El cine independiente mexicano. en Emilio García Riera; *Hojas de cine: testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano: México. Volumen II..Coedición: Dirección General de Publicaciones y Medios. Secretaría de Educación Pública. Fundación Mexicana de Cineastas, A.C./Universidad Autónoma Metropolitana.*
- Ferro, Marc (1991). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona España. Ariel Historia.
- Fernández, Álvaro. El cine del exilio o la nostalgia En el balcón vacío. En [http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/sites/default/files/seccion\\_1\\_plano\\_secuencia\\_1\\_el\\_cine\\_del\\_exilio\\_o\\_la\\_nostalgia\\_en\\_el\\_balcoen\\_vaciao.pdf](http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/sites/default/files/seccion_1_plano_secuencia_1_el_cine_del_exilio_o_la_nostalgia_en_el_balcoen_vaciao.pdf)
- Galindo, Alejandro (1975). ¿Qué es el cine? 6 trabajos de Alejandro Galindo. México. Nuestro tiempo.
- Gámez, Rubén (2014). *La fórmula secreta*. México. Alias editorial.
- García Riera, Emilio (1990). *El cine es mejor que la vida, El cine es mejor que la vida*. Ciudad de México, Cal y Arena.
- García Ascot, Jomi (1962). Un profundo desarreglo. *Nuevo Cine*, 6, pp. 4-8.
- Monsiváis, Carlos (1966). El peñón de las ánimas: a 35 años de un feliz aniversario. *Revista Siempre* ;núm. 655, Ciudad de México, 12 de enero de ,pp16-17.
- Noya, Fumiaki (1992). *Momento dinámico de la cultura mexicana*. Universidad Rikkyo.
- Padilla, Mónica (2008). *Rulfo y el cine: La fórmula secreta*. Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia
- Rosbach, Alma y Canel, Leticia (1985). Los años sesenta: el Grupo Nuevo Cine y los dos concursos experimentales. *Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano. Vol II*. México D. F.: Secretaría de Educación.
- Rulfo, Juan (2005). *El llano en llamas*. México. Editorial RM.
- Rulfo, Juan (2005). *Pedro Páramo*. México. Editorial RM.
- Vázquez Mantecón, Álvaro (2005). *El cine súper 8 en México (1970-1989)*. México, Fimoteca de la UNAM, 2012. Sociales, Universidad de las Américas Puebla.
- Vidal, Alberto (1998). *Juan Rulfo*. México. Colección Tercer Milenio. Consejo Nacional para la

Cultura y las Artes.

Yáñez Gómez, Gabriela (1996). Entrevistas a Antonio Reynoso y Rafael Corkidi. Juan Rulfo y el cine. México Universidad de Guadalajara, Instituto Mexicano de Cinematografía, Universidad de Colima.